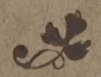
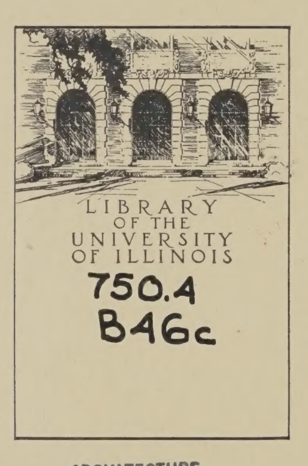
A. de Beruete y Moret.

CONFERENCIAS DE ARTE



MADRID-MCMXXIV

270
mea
OAK ST. HDSF



ARCHITECTURE







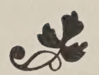
A. de Beruete y Moret

FOT. KAULAK.

FOTOTIPIA DE
HAUSER Y MENET-MADRID

A. DE BERUETE Y MORET

CONFERENCIAS DE ARTE



MADRID - MCMXXIV

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

750.4
B46c Arch.
UNIVERSITY OF ILLINOIS

A Su Alteza Real el Príncipe de Asturias

Serenísimo Señor:

La madre y la viuda del que fué primer profesor de Bellas Artes de V. A., Don Aureliano Beruete y Moret, fallecido en los primeros años de tan honrosa misión, queriendo enaltecer su memoria, como agradecer el acendrado cariño que V. A. tenía por su profesor, habiéndolo demostrado no sólo en el ciclo de conferencias recibidas, sino también en el curso de su penosa y larga enfermedad, a V. A. dedican esta obra por este imperativo de gratitud e igualmente como prosecución de aquella idea, tan noble como beneficiosa para el país, de hacer de Vuestra Augusta Persona en el día de hoy, y mañana como Rey, un digno continuador de aquel insigne Monarca, cuyo nombre va unido al engrandecimiento de las Bellas Artes nacionales.

10/20/52 Tipperich
art 27 Ag 52 Barbagen

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/conferenciasdear00beru

PRÓLOGO

INELUDIBLES estímulos de dos amores, a cual más sagrados, el de madre y el de esposa, fuerzan a escribir estas líneas a un ánimo entristecido. Doloroso ha de ser, para el que bordea ya los linderos de la noche, resignarse, por imperativos de la piedad, a tener que dar aquí sus adioses a quien en pleno día, con exuberancia de fuerzas y promesas, hundido de golpe y para siempre en lo obscuro, se complacía tiernamente en llamarle maestro.

A leer y escribir hubo de enseñarle, es cierto, y con ternura, a su vez, lo recordará mientras viva. Y cierto es igualmente que los más juveniles años de aprendizaje del autor de este libro transcurrieron a nuestro lado en la *Institución libre de enseñanza*, de entre cuyas iniciativas educadoras, desde su origen, fueron, quizás, las más características la elevación del estudio del bello arte plástico a igual rango que las otras disciplinas tradicionales de la cultura humana, así como el conocimiento y el amor de la tierra nativa, por el frecuente *andar y ver*, por la convivencia directa, inmediata, con lugares, hombres, cosas y bellezas naturales.

¡Cuántas veces, siendo él niño y muchacho, habremos recorrido juntos, en grupo escolar, el, entonces más solitario que ahora, Museo del Prado! Cuántas habremos andado en caravana por ciudades y pueblos castellanos, menos frecuentados también que en la actualidad en aquel tiempo! ¡Cuántas habremos visto florecer los dorados amentos de las pardas, pardeñas encinas, el cantueso y la jara! ¡Cuántas habremos escalado el azul Guadarrama, sin *skis*, ni vendas ni botas noruegas..., sin club, ni sociedades ni refugios alpinos;

pero entonces, como ahora, en invierno y en verano, con nieve y ventisqueros, sobre cuya superficie, con asombro y envidia de todos, marchaba sin hundirse el muchacho, como ave liviana! Porque aquel hombre, más bien fornido en la edad madura, disfrutó en la infancia y aun en la adolescencia, de las líneas gráciles y las masas ingrávidas de un San Juanito donatelesco.

Sería injusto desconocer que este ambiente, en lo que al arte, por lo menos, toca, no haya podido ejercer influjo sobre la actividad y orientaciones de Beruete *el joven*. Pero hay otro factor en su vida mucho más intenso y perdurable, que hubo de ser, sin ningún género de duda, el decisivo. Y esta fuerza a que se alude fué su padre, a quien ahora los amigos de ambos y más tarde la Historia, habrán de llamar, sin remedio, Beruete *el mayor* o Beruete *el viejo*. ¿La natural espontaneidad con que surgen estas denominaciones, no es ya un claro indicio, al menos, de lo que antes se afirma?

Ambos factores debieron proceder en este caso particular con aquella máxima reverencia que en todos debe ser exigida. Pues, en cuanto a la Escuela, nadie, en verdad, reconocería en el joven Beruete, hecho hombre, aquellos rasgos típicos de la misma: franciscanismo, ruralismo, teoricismo o procesión de las ideas. Y hasta es bien notorio que, educado el muchacho en la frecuente contemplación de catedrales, estatuas y cuadros, sus primeras y libres producciones de trabajo en la vida fueron dramas. Y, en cuanto al padre, que en la historia de la pintura española quedará como uno de los más excelsos paisajistas, y a quien, si algo caracterizaba en este punto fué, no ya su amor, sino la obsesionada pasión por su arte, que no dejó de cultivar ni un solo día, hasta aquel mismo en que, de improviso, le llamara la *intrusa*, no debió de proponerse ciertamente hacer un pintor de su hijo, pues éste sabido es que nunca cogió los pinceles. Ambos, escuela y padre, limitáronse a mostrar y ofrecer lo mejor que tenían: su conducta y su vida, que, en la rica complejidad de todos sus procesos, crean el ambiente; el más impersonal y, por lo mismo, el más seguro y menos tiránico valor educativo.

De la espontaneidad que disfrutara el *chico*, dulce apelativo con que de labios maternales fuera siempre nombrado, serían claros

testimonios los deliciosos *diarios*, rebosantes de ingenua observación de las cosas, y que escribiera a los nueve años, durante el verano de 1885, en la antigua abadía de Párraces, donde, huyendo del cólera, hubo de refugiarse la familia, en medio de los trigales segovianos. Así como las cartas desde París, en 1889, con motivo de la Exposición del Centenario de la Revolución francesa, describiendo, sobre todo, aquella maravillosa epifanía de la pintura universal moderna, que, si en el padre influyó decisivamente para nuevos y definitivos rumbos personales en sus paisajes, debió dejar en el hijo alguna huella igualmente para encontrar también más tarde su camino.

Las cartas traducen con ingenuidad lo que en el espíritu de un niño de trece años podía, libre de engañosos artificios, fructificar, como producto natural de las observaciones que a diario escuchara en aquel círculo artístico y literario, nacional y extranjero, siempre selecto, con el que Beruete padre convivía. Y este hecho de sus primeros años ofrécese cual claro símbolo de lo que luego y siempre constituyó el factor determinante en la orientación decisiva del joven Beruete. Porque quien le hizo y formó espiritualmente fué su padre, y más que el padre todavía, el hogar, la luz, el calor y el aire de la casa paterna.

Escuela y hogar confluyeron, sin duda, para impulsar en sus orientaciones al autor de este libro, pero la casa decidió, no sólo del contenido y de la dirección de su actividad, sino hasta de las concretas modalidades con que la cultivara. Y fué así hasta tal punto, que con exactitud puede afirmarse que Beruete el joven representa en su esfera personal una continuación y hasta un fortuíto logro de Beruete el viejo.

En tal sentido, interesante es descubrir cómo hasta las relaciones del hijo con su Escuela tuvieron ya origen y raíces en el espíritu del padre, aun antes de que aquélla se fundase. Pues Beruete el viejo perteneció a aquel pequeño y ardoroso círculo de jóvenes, que en los pródromos de la Revolución del 68 frecuentaban el *Colegio internacional*, que D. Nicolás Salmerón dirigía, y en él escuchó las lecciones de literatura de D. Francisco Giner de los Ríos y las de teoría e historia del arte de Fernández Jiménez. Y, si con éste mantuvo luego amistad admiradora, con aquél y

con su obra educativa hubo de unirle además y cada día en mayor grado, reverencia y adhesión sin límites.

Con semejantes estímulos espirituales en su formación; rico de fortuna; inteligencia cultivada; gustos nobles; apasionado por la música y conocedor sutil de la técnica pictórica, su hogar, que ya por herencia, sobre todo de la inteligente y amorosa dama que con él lo compartiera, hubo de abrigar desde el principio cuadros muy importantes, convirtióse pronto en una de las más selectas colecciones privadas de aquel arte. Colección siempre breve, pero donde cada ejemplar no fué escogido por el *snobismo* del advenedizo ni por la ingenuidad del aficionado, sino por la fina percepción del que conoce a fondo el valor de la técnica y se deleita embriagadoramente ante el trozo exquisito. Y ofrecidos eran a la contemplación, no en la abstracta forma de galería, sino en la casa misma, y para que en cada momento pudieran contemplarse: al conversar, durante la comida, al suspender la lectura y el trabajo, al abrir los ojos después del descanso; es decir, formando parte de la vida misma, y en ella vertiendo de continuo su inagotable raudal de hermosura.

Nuevos paisajes del padre a diario; cuadros antiguos de primer orden; juicios personales y libros de la mayor autoridad unos y otros acerca del arte, formaron la atmósfera en que Beruete respiró desde niño. Intensificada todavía por el indefectible y largo viaje anual fuera de España, con el fin casi exclusivo de estudiar a conciencia las galerías públicas y privadas de Europa, y de mantener relaciones vivas y directas, lo mismo con los grandes inteligentes en la pintura antigua, que con los críticos y maestros iniciadores, en la moderna, de las nuevas tendencias.

Con su saber positivo y sus relaciones internacionales, todo de primera mano, difícil hubiera sido, en su tiempo, encontrar en nuestro país quien superase la autoridad de Beruete padre, tanto para definir con exactitud atribuciones, muy especialmente en lo que toca a la escuela española, como para aquilatar los valores técnicos de un trozo de pintura. Nadie mejor pertrechado, en sus días, para realizar tales funciones. Y lo probó altamente con dos hechos, que, coincidiendo de un modo esencial y simbólico en el más universal de nuestros pintores, constituirán la aportación imbo-

rrable de Beruete el viejo a la crítica y a la dignificación del arte patrio. Su libro sobre Velázquez tendrá siempre este valor indiscutible: el de haber fijado, como nadie hasta entonces, lo que es Velázquez y lo que no es Velázquez, dando así la única base firme para generalizar y poetizar sobre el artista. De igual suerte, la apertura de la Sala de Velázquez en el centenario tercero de su nacimiento, y cuya realización a Beruete principalmente fué debida, vino a dignificar, a depurar y a iluminar aquella obra sintética de clarividente casticismo, aportando al mundo el testimonio de que España tenía, por fin, conciencia de lo que atesoraba; pero, además, con la audacia, no sin escándalos, protestas y luchas, de excluir del sagrario lo que no fuese digno del maestro; lo que, dudoso para muchos entonces, es reconocido ya hoy, y de día en día con mayor evidencia por todos, dentro del lugar y categoría en que Beruete certeramente lo colocara.

Nadie, en aquel entonces, nadie que tuviera conciencia y sensibilidad de lo que exije un Museo, hubiera podido desconocer que no existía persona en el país con más altas y adecuadas condiciones para dirigir el del Prado que Beruete el viejo. Murió sin que así fuese. El, seguramente, no lo apetecía, porque, sobre todas las cosas del mundo, amaba su independencia; su digno ocio; su tiempo libre para consagrarlo por entero a pintar paisaje.

Y he aquí por qué se ha dicho antes que el autor de este libro con tal plenitud se halla influído por el ambiente y estímulos de *su casa*, que la obra que nos deja es en substancia una bella continuación y un ocasional logro de la de su padre. Y, lo que es todavía más preciso: en estricta serie histórica y con idénticas modalidades. Sin pretenderlo, llegó a dirigir el Museo del Prado, por las especiales condiciones que en él concurrían y que a todas luces eran procedentes de aquel directo y continuo influjo de la casa paterna. El padre hubiera visto logrado en el hijo — y es la aspiración más grata y más noble de un padre—, lo que el inteligente sufragio quisiera a él conferirle. Y el hijo tuvo la dicha de continuar en días más conprensivos y fáciles la dignificación y depuración de los tesoros que el Museo encierra. La muerte hubo de arrebatarle en mitad de la jornada y no le consintió recoger maduro el fruto de su trabajo.

La íntima continuidad de padre a hijo es todavía más patente en la obra literaria. Ni el uno ni el otro cultivaron nunca las generalizaciones, los análisis de relaciones ideales, ni las síntesis, en el orden especulativo; ni tampoco la rebusca erudita, en el histórico· Ambos dedicaron su esfuerzo al estudio de la técnica y a lo que de ella inmediatamente fluye: la definición y rectificación de atribuciones. Y si la obra del padre en esta esfera fué *Velázquez*, la del hijo fué *Mazo*. No puede existir, por tanto, un enlace más íntimo.

La *Introducción* que lleva este volumen hace de todo punto innecesario hablar aquí de las varias producciones de Beruete el joven. Lo que el lector atento debe considerar en todas ellas: *Valdés Leal*, *La Escuela de Madrid*, *Goya* y lo mismo en las presentes *Conferencias*, en que gran parte de tales libros ha vuelto a verterse, es aquel rasgo de más originalidad que contengan. Y éste consiste, según se ha dicho, en las ricas y finas observaciones técnicas y en la razonada atribución de las obras. Desde los juicios de esta clase, sobre Morales y Sánchez Coello, hasta los relativos a Goya y muy especialmente a los frescos de San Antonio, pasando por rectificaciones tan firmes y discretas como las hechas, por ejemplo, a Justi en diferentes ocasiones, una de las principales relativa a Pantoja, todo lleva el mismo sello de concreta solidez, de observación directa y conocimiento personalísimo de los datos primarios. Pero nada alcanza en este sentido, por su carácter de unidad y conjunto, el alto valor del perspicaz estudio sobre *Mazo*. Pintor obscurecido por Velázquez, y harto abandonado de la crítica y, por tanto, del público, a Beruete joven se deberá siempre el haber reivindicado su importancia y abierto el camino a los estudiosos para ir enriqueciendo el número de sus atribuciones.

La Galería nacional de Londres, con la flexible comprensión de que siempre dió muestras, apresuróse, ante las certeras observaciones del viejo Beruete, a cambiar la cartela de Velázquez por la de Zurbarán en la preciosa *Adoración de pastores*, que figura en su sala española. Beruete vino sosteniendo igualmente durante años, y el que esto escribe se lo oyó muchas veces, que ni el *Felipe IV*, llamado de *Fraga*, en la Galería del Colegio de Dulwich, ni el *Almirante Pulido Pareja*, de la Nacional anteriormente dicha, eran tam-

poco de Velázquez, aunque de su arte anduvieran muy cerca. El tuvo la grata satisfacción, poco antes de morir, de que el indubitado original retrato del Rey pareciese y hasta de publicarlo. Y Beruete el joven debió sentirla con mayor intensidad todavía, recordando a su padre, al encontrar más tarde en la Colección del Duque de Bedford, y también publicarlo, el verdadero y auténtico *Almirante*, de mano de don Diego. Sostenía, por último, el padre que el cuadro *A Betrothal* (*Esponsales*), que en la Galería Nacional del mismo modo, se halla no era de Velázquez, sino de Lucas Jordán; y así lo asegura, de igual suerte, el hijo. No cabe aquí esperar que aparezca el modelo, pero sí que, con el mismo criterio comprensivo, se reconozca, al fin, lo que no ofrece dudas.

Los ejemplos de esta clase podrían multiplicarse en otras galerías públicas y privadas, no, en verdad, tan propicias como la inglesa a reconocer la fuerza de la autoridad razonada, pero bastan las anteriores a nuestro propósito, que es poner de relieve tanto la calidad y la justicia del mérito como la íntima continuidad en la inteligencia y la crítica de arte de ambos Beruetes.

Y ahora, que estas breves palabras de tan mezquinas alas sirvan, al menos, de afirmación y reconocimiento de los valores positivos que de Aureliano de Beruete y Moret quedarán para siempre, y de humilde testimonio de gratitud al fervoroso culto y ardiente adhesión, que, no obstante la independencia de su personalidad y conducta, rindió sin desmayo en su alma a la vieja Escuela en que aprendió a leer y donde, tal vez, abriera su corazón al amor de lo bello.

Manuel B. Cossio.



INTRODUCCION

INTRODUCCION

No es aventurado el afirmar que las páginas de este libro constituyen una verdadera obra de arte por ser una recopilación de las conferencias dadas, en diversos centros culturales, por el que fué ilustre crítico, Aureliano de Beruete y Moret, arrebatado desgraciadamente a la vida en plena juventud aún, pero ya en la plena madurez de sus conocimientos y de la adecuada exteriorización de ellos.

Son, no obstante, algunos de estos trabajos las primeras producciones de este malogrado crítico, encontrándose en ellas el encanto y la sensibilidad de los años juveniles, con la promesa, prontamente cumplida, de los atinados atisbos y concienzudas observaciones que habían de avalorar sus disertaciones subsiguientes.

Ya sus primeros estudios dieron origen a dos obras importantísimas: «LOS PRIMITIVOS» y «LOS PINTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX», las cuales, aunque compendiadas en razón del fin con que fueron escritas, merecieron ser premiadas en sendos concursos, a la par que grandes alabanzas por los inteligentes en la materia; y ya en estas dos obras brilla una de las principales cualidades que en toda la vasta labor de Aureliano de Beruete y Moret irradia: la amenidad en la exposición didáctica. Esta amenidad hacía que, sin menoscabo alguno del respeto artístico, fuesen sus conferencias y sus escritos, no sólo estimados cumplidamente por los que hacen del arte una religión honda, sino gustados por quienes, en primer término, buscan un grato solaz para su espíritu en las manifestaciones artísticas.

Los trabajos de Aureliano de Beruete y Moret constituyen además un sentidísimo y razonado canto a su patria, en una de las más gloriosas actividades de ésta, puesto que es una fundamentada y bellísima loa del arte español pictórico, en toda su amplitud y brillantez.

Así, en su primer grupo de conferencias acerca de «Los pintores de Felipe II», trata no sólo de los pintores de este monarca, sino también, como precedente, de los de Carlos V y, como consecuencia, de los de Felipe III.

Al finalizar el siglo XVI y empezar el XVII aparece y desarrolla su arte en España un gran artista, muy discutido, pero muy admirado también en su época, como igualmente lo es aún en nuestros días; un artista ciertamente original por la espiritual ejecución de sus creaciones. Sus partidarios tienen por él la incondicional devoción que inspira el genio; los que le discuten saben hacerlo con el respeto que el genio impone.

Ahora bien, este genial artista que, aun cuando griego por su nacimiento, fué español por su pensar y sentir, puesto que en España y para España vivió y pintó, siendo, en esa manifestación de la vida intelectual española, lo que, en la Teología, las letras y la Historia, por ejemplo, representaron los ínclitos nombres de Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y Fray Luis de Granada, Cervantes y Lope de Vega, Zurita y Mariana, entre otros; aquel genial artista de la pintura, decimos, tenía necesariamente que ser objeto de predilecto estudio por parte de nuestro crítico.

Y así fué, en efecto.

Una de las conferencias, en la que más de relieve puso los entusiasmos de su corazón, los atisbos de su talento y las galas de su pluma, fué la que Aureliano de Beruete y Moret consagró a la obra artística del Greco. Y esta conferencia tuvo además su adecuada cátedra: la de la sin par gloriosa Universidad de Salamanca, cuna intelectual de los más preclaros varones españoles, blasón preciado del hogar hispánico, templo del saber, cuyo nombre fué respetado y admirado por el mundo entero. No es extraño, pues, que esta conferencia inspirara a su autor, comunicándosela a sus oyentes, una emoción hondísima. Pero es esta conferencia tan enjundiosa y bella

que, aún sin el aliciente del lugar en que se leyó y el del acento con que fué leída, estamos seguros de que los actuales lectores han de gustarla en este libro con singular deleite.

Otra excelsa figura, cuyo inmortal nombre es objeto de constante y universal veneración, el sevillano Velázquez, aparece en las conferencias dedicadas a los pintores comprendidos en los reinados de Felipe IV, D.ª Mariana de Austria y Carlos II.

Ahora bien, por lo dilatado del tema y por tratarse de un pintor al que D. Aureliano de Beruete, padre de nuestro crítico, dedicara un estudio magistral, del que no se podía hacer más que comentarios, por no haber transcurrido el tiempo necesario para que los años, únicos censores de tan completo estudio, pudiesen rectificar conceptos y fechas, y teniendo Beruete hijo como pensamiento, en el año en que escribió estas conferencias, publicar un libro sobre Velázquez, dando a conocer en español la obra de su padre, traducida al Inglés, Francés y Alemán, no dedicó a Velázquez un estudio acabado, sino únicamente lo indispensable para enlazarlo con sus pintores coetáneos; pero sí trató de un tema de vital interés para todo amante de las artes, la cuestión Velázquez-Mazo, donde los Beruete lucían su habilidad de críticos de pintura en general, y especialmente de estos artistas, diferenciándolos y reconociendo los caracteres de uno y otro con juicios tan certeros y atinados, de resultados tan categóricos que no admitían apelación alguna.

Como prueba de estas afirmaciones se pueden citar los casos siguientes de interés sumo: El retrato de Velázquez, del Conde-Duque de Olivares, obra que se vendió en una suma considerable para América, no fué ultimado su contrato de venta, mientras no afirmó Beruete (padre) la legitimidad de su firma. Retrato éste que fué enviado desde París a Madrid antes de su viaje a América, para que figurara en la colección particular de Beruete unos días y pudiese ser contemplado por cuantas personas se interesaban por el inmortal autor.

En el año 1911 afirmaba Beruete (hijo) rotundamente y sin vacilación alguna, que no era de Velázquez el retrato de Pulido Pareja, el célebre almirante español, tan famoso en sus contiendas con Francia en nuestras costas del norte, cuadro que se encuentra

en la Galería Nacional de Londres, y sí lo consideraba como de Mazo. En 1917 aparece en Londres en la colección particular del Duque de Belford, el auténtico retrato que hiciera Velázquez a Pulido Pareja, siendo reconocido como tal por artistas del mundo entero; afirmación hecha por Beruete, pero no al comparar ambas obras, sino por separado, negando ser de Velázquez el que se tenía como tal, en la citada Galería, seis años antes de aparecer el verdadero.

Forma parte de este grupo de conferencias la que se llama Escuela de Madrid, o sea, aquellos artistas que se inspiran en Velázquez, tienen presente la técnica española de los del período anterior, e influye no poco en ellos el Renacimiento Italiano. Son éstos: Pereda, los hermanos Rizi, Cerezo, Cabezalero, Antolinez, y sobre todo los muy insignes Carreño y Claudio Coello, dignos éstos, españoles e italianos de su siglo, que puede llamarse de oro para la pintura española.

Dos pintores sevillanos, contemporáneos, de gran fama, aunque de estilo diferente, no tienen cabida en este libro, Valdés Leal y Murillo; el primero con su arte tan vario, dramático religioso, riquísimo por su color, correcto en su dibujo y sentencioso en sus ideas, forma una gran personalidad, considerándosele en aquellos días y en estos como maestro. Beruete publicó un libro sobre este pintor, y al publicarlo destruyó la conferencia que sobre él tenía y por esta causa me veo precisado a no publicarla. A Murillo el idealista, tampoco se le reproduce; este artista fué recibido con gran júbilo, y en decadencia después, ha llegado a quedar injustamente postergado. En Italia, según afirmaba Beruete, era autor muy celebrado y vió en Roma una obra suya y al contemplar el buen efecto que hacía en medio de piezas consagradas comprendió lo injusto de sus acusaciones y concibió hacer una obra de rehabilitación del compositor de las Purísimas. Así fué en efecto; meses antes de su enfermedad recogió y anotó las primeras impresiones del Arte de Murillo, pero la muerte, al arrebatarle, impidió que este interesante tema fuera tratado por tan ilustre maestro. Sin duda alguna pensando en este libro no quiso desflorar su pensamiento en el curso de Carlos II. Desde Felipe V hasta Carlos III la pintura en España fué, si no deca-

yendo, sin progresar; un momento de parada fué la característica de estos años y a su carrera triunfal sucedió la paralización más espantosa. La influencia francesa de su política y literatura llegó hasta la pintura, y el arte de Wan Loo lo llena todo con su fastuosidad en trajes y decoraciones y el hábito monjil o el sencillo traje de corte solamente y en algunos personajes adornado con joyas de gran estimación, pero no deslumbrantes, es reemplazado por aquellas figuras ataviadas tan lujosamente, agradables y decorativas, pero de un arte mediano e insustancial.

Al finalizar el siglo XVIII y comenzar el XIX ocurre algo parecido a lo que ya reseñamos entre el siglo XVI y el XVII: otro artista, que con el Greco y Velázquez, forman, como dijo Beruete, la «suprema verdad pictórica», aparece, y es estudiado en las últimas conferencias de esta obra. Goya, reconocido en sus días, pero más aún en los nuestros, como el rey del color y del dibujo, es analizado en su vasto trabajo de pintor de retratos, de composiciones y grabador. Antes, y como exordio, trata de «Las Majas de Goya», con la fineza y el sentimentalismo agudo del que siempre tributó a la mujer el homenaje que tan dignamente se merece. Conferencia que pudiéramos llamar precursora del Romanticismo, y que produjo, al ser leída ante la mujer Bilbaína, un triunfo personalísimo para su autor. A Goya se le estudia bajo la influencia de Mengs, en su época gris (clasificación del conferenciante) y en sus últimos años, en que se muestra filósofo por la historia de su país y moralista por la edad (fase ésta de Grabador), inculcando en España un nuevo procedimiento artístico desconocido o con pocos precedentes.

Las enseñanzas de estas conferencias, aunque dadas ante públicos numerosos y selectos en diversos centros culturales de España y del Extranjero, han podido esfumarse en el lapso de tiempo transcurrido desde que fueron escuchadas hasta el momento presente. De otra parte, son muchas las personas que no pudieron oírlas, y no pocas las que desean recordarlas. Constituyen, sobre todo, en la vida artística de Aureliano de Beruete y Moret, una nota digna de conservarse.

Estimuladas por esta idea, la madre y la viuda del malogrado e ilustre crítico ofrecen este libro, en el que se encuentra recopilada

la casi totalidad de las conferencias de su llorado hijo y esposo, respectivamente.

Por mi parte, con toda modestia, pero con todo entusiasmo, he contribuído a la organización de este trabajo. Con ello he querido ofrendar a la memoria del que fué mi mejor amigo, entrañable pariente, bondadoso protector y sabio maestro, un homenaje de consideración y un piadoso recuerdo de gratitud y cariño.

JULIÁN MORET.

Justo es testimoniar nuestro agradecimiento a la Dirección del Museo del Prado y muy especialmente al Subdirector y Vicesecretario Sres. Sánchez Cantón y Carreño, que con su mucha competencia y el más afectuoso celo, han contribuído a la publicación de este libro.



BIOGRAFIA

BIOGRAFÍA

Aureliano de Beruete y Moret. Nació el 18 de enero de 1876; murió el 10 de junio de 1922.

BIBLIOGRAFIA DE SUS OBRAS

«Cartas a sus maestros».—Dirigidas a la Institución Libre de Enseñanza de Madrid, desde Párraces (Segovia), el año 1886, teniendo diez años.

«Entre rocas».—Drama en tres actos y en prosa, estrenado en el Teatro Español, el año 1900.

«La Raza amarilla».—Tesis doctoral en 1901.

«El Benjamin».—Drama en tres actos, sin estrenar, año 1901, en prosa.

«Historia de la Pintura Española en el siglo xix.—*Elementos nacionales y extranjeros que han influído en ella*».—Obra premiada en el Ateneo de Madrid, el año 1903; un tomo.

«Escuela de Madrid».—Edición inglesa, año 1909, un tomo.

«Escuela madrileña de Pintura».—Conferencia en el Ateneo, 1909.

«Pintores de Felipe II».—Conferencia dada en el Ateneo de Madrid, año 1910.

«Valdes Leal».—Estudio, año 1911, un tomo.

«Pintores de Carlos II».—Conferencia dada en el Ateneo de Madrid en 1911.

«Manuel Benedicto».—Artículo publicado en la Revista *Museum*.

PINTORES DE FELIPE II

Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid
el año 1910.



PRIMERA CONFERENCIA

Al proponerme decir algo acerca de la Pintura Española, bajo la dominación de la Casa de Austria, es decir, de nuestra pintura durante los siglos XVI y XVII, salta desde luego a la vista la desproporción entre lo extenso e importante de la materia y lo escaso del tiempo de que dispongo. En tres sesiones que son las que he tenido el honor de que se me encargara, es imposible historiar, por muy sucintamente que quiera hacerse, la producción de casi toda la pintura española, que, como es sabido, se encuentra precisamente limitada en esos dos siglos, y aun cuando todo puede tratarse con la extensión que se tenga por conveniente, no es cosa de que repitamos con tan importante asunto lo de las monteras de Sancho, y así, y con objeto de poder dar a los puntos de que hemos de ocuparnos relativa extensión, me he propuesto el siguiente plan: Exponer en tres lecciones los pintores de Felipe II.

Acerca de los pintores de este rey, la dificultad es grande. Presenta la pintura dos fases muy distintas, al principio y al fin de este reinado. En esta primera sesión sólo haré un cuadro general del estado de nuestro arte en aquellos primeros años de la juventud de este rey. Trataré de algún pintor que aunque ajeno a la corte, determina y representa en cierto modo el espíritu nacional frente a las modas invasoras que afuera reinan, y algo diré después de la infancia y educación de Felipe II, y su relación con algunos artistas extranjeros. Dejaremos para la otra el estudio de los retratistas españoles de la corte y del impulso y orientación que Felipe II diera al arte en todas sus manifestaciones, creando y decorando el famoso Monas-

terio de El Escorial, que tan discutido, como su fundador, es y será no obstante un Museo típico y singular, como muy pocos del arte español.

Los Pintores de Carlos II serán objeto de otro grupo de conferencias que daré a continuación de estas.

Felipe III quedará para otra conferencia; sus pintores, por otra parte, no son sino una continuación menos afortunada de los de su padre. En cuanto a los pintores de la época de Felipe IV, es tan grande su importancia que no tiene cabida su estudio en este primer grupo y se hará a su debido tiempo.

Hechas estas observaciones a modo de descargo, de explicación del plan que me he propuesto, vamos desde luego a entrar en materia sin otro preámbulo.

Desde mediados del siglo XV se aprecia en España, en todas sus manifestaciones artísticas, una tendencia decidida hacia el arte italiano de entonces, el arte del Renacimiento.

Esto no obstante, los artífices españoles, muy singularmente los pintores, apegados a la tradición, continúan en parte produciendo en forma y con estilo gótico, algunos de ellos influídos aún por el estilo flamenco, germánico, etc.

El momento de la Unidad Nacional, el florecimiento que la vida del país todo alcanzó en aquellos años, no se refleja de modo decidido en la pintura, y los artistas de entonces, algunos de importancia como Fernando del Rincón, Juan de Borgoña, Pedro Berruguete, Santos Cruz, los hermanos Comontes, Juan de Flandes, y otros menos famosos, no llegan a elevar el arte español a gran altura, ni mucho menos lo caracterizan en forma tal que pudiera anunciarse el florecimiento y personalidad que había de alcanzar dos siglos después.

Su categoría social es la que gana mucho, los artistas españoles de aquellos años se aproximan a los Reyes, y éstos, los cortesanos, la nobleza y los cabildos les dan un lugar que hasta entonces no habían alcanzado.

Merced a la unidad política, el arte se hace más nacional y en este respecto Castilla gana en importancia viniendo a las ciudades castellanas artistas de unas y otras regiones.

El siglo XVI es una época de gestación, indefinida y poco brillante. Muchos son los esfuerzos que hacen los pintores, no pocos alcanzan una relativa personalidad, pero no igualan ni con mucho a las grandes figuras del arte de aquel tiempo.

¿Entraron de lleno los españoles en el movimiento del Renacimiento? —me refiero, claro es, solamente al arte pictórico—.

Puede asegurarse que no. España no posee una sola gran figura que represente ese movimiento del Renacimiento grande, pleno, único, o como quiera llamarse. ¿Razón para ello? A mi ver no es difícil de alcanzar. El espíritu español del siglo XVI es de un cristianismo tal, de un misticismo, de un renunciamiento, de una manera de ver la vida tan triste y negra, de un espíritu tan disciplinado que no podía caber en él y mucho menos producirse una expresión totalmente distinta, expresión de vida, de exuberancia, de alegría, de paganismo disfrazado, cual es la del Renacimiento.

Materia es esta que daría lugar a un extenso tratado de Filosofía de Arte español, no es esta ocasión ni de intentarlo siquiera; sólo apuntamos lo dicho como explicación a que España, que pobre y vencida en el siglo XVII cuente en el catálogo de sus glorias dos o tres de los mayores nombres artísticos del mundo, cuando ya el Renacimiento se había transformado, no pueda citar en el siglo XVI, época de expansión y victoria ni un solo artista que iguale a los italianos, flamencos, alemanes, ni holandeses.

En relación con este punto debe recordarse que los pocos libros técnicos que en aquella edad se imprimieron, y que pudieron servir de guía a los pintores, son pobres de idea y de doctrina. Y lo que es más curioso, que estos pocos libros que no son de humanistas ni de didácticos, sino precisamente de pintores, suelen aconsejar unas prácticas y estilos muy diferentes de aquellos que sus autores realizaban. Esto una vez más nos demuestra la desorientación de los pintores españoles durante este período que abarca, sí, todo el siglo XVI debido a un estusiasmo no sentido por el arte italiano, que entonces absorbía toda la vida intelectual y artística, pero contra el que protestaba de manera inconsciente el espíritu de la raza.

Este italianismo lo representa y sostiene en Castilla, en primer lugar, Alonso Berruguete, Pintor, escultor y arquitecto, educado en

Italia, discípulo en Roma y Florencia de grandes maestros, y dotado el mismo de condiciones de artista, sobre todo de escultor Berruguete sostiene en Castilla el arte que había aprendido y con el que se había identificado. Dejó sentir especialmente su influencia en Valladolid, donde vivió la mayor parte de su vida, y en Toledo, Cuenca, Granada y otras ciudades. Carlos V mantuvo con él relaciones artísticas y le encargó diferentes trabajos.

Gaspar Becerra, pintor andaluz de nacimiento pero que trabajó casi siempre en Castilla, cerca de Berruguete de quien fué discípulo, y Juan Correa de cuya vida se sabe poco, pero que se halla plenamente representado en el Museo del Prado, nos dan a conocer el estado de la pintura y la tendencia dominante en esta época en la región central de la Península.

En Andalucía, donde desde muy pronto se pudo advertir la tendencia de los artistas a la imitación del arte italiano, llenan este período dos italianizantes, Luis de Vargas, sevillano, discípulo en Roma de Perino del Vaga y completamente rafaelesco en su dibujo y en su composición, y Pedro de Villegas Marmolejo, émulo de Vargas.

En Córdoba se retrasó en algunos años con respecto a Sevilla esta evolución de carácter progresivo en la pintura. La representa Pablo de Céspedes, artista y poeta que unía a su cualidad de pintor mediano, conocimientos sólidos en arqueología, escultura y arquitectura.

El florecimiento de la pintura andaluza es posterior a estos artistas y se debe a otros esencialmente españoles.

En el Levante español, es decir, en la antigua corona del reino de Aragón, formada por las tres regiones de Aragón, Valencia y Cataluña, el influjo italiano no desaparece durante todo el siglo XV, a pesar del destello eyckiano de Dalmau y de algunos otros artistas inspirados francamente en los flamencos, y se une en los primeros años del siglo XVI con las nuevas influencias.

La producción catalana tan importante y significada en los dos siglos anteriores, baja considerablemente en el XVI. Sólo se cita en esta época a Jaime Segarra, pintor retrasado que aun trabaja bajo influencias góticas. El maestro Francisco Olives, acreditado en Tarragona por los años de 1550 y siguientes; Pedro Serafín, Pedro Pablo,

Pedro Guitart, de quien se sabe que pintó para la parroquia de San Pedro, en Reus en 1576; Isaac Hermes, autor de las pinturas del retablo mayor de la catedral de Tarragona, ejecutadas en 1587, y otros artistas, son todos de un interés secundario.

En Aragón, la producción pictórica continúa siendo borrosa e indefinida como anteriormente y tampoco se determina en estos años un florecimiento marcado. Hay no obstante algunos pintores, españoles unos, extranjeros otros, y en los primeros tanto como en los segundos se advierte una tendencia hacia el arte italiano.

Pueden citarse entre los españoles a Tomás Pelegret (no aragonés, pues había nacido en Toledo) que después de estudiar en Italia se estableció en Zaragoza y allí trabajó con alguna fama. Se le conoce por sus conocimientos en perspectiva y por sus decoraciones algunas al fresco, con que adornó exteriormente algunos palacios y edificios de Zaragoza.

Juan Galván y Jerónimo de Mora en cierto modo continuadores de Pelegret, son ya posteriores a la época que nos ocupa.

Entre los extranjeros que trabajan en Aragón por aquel entonces, Jusepe Martínez nos da a conocer los nombres de Micer Pietro, Paolo Esquarte y Rolan Mois retratista este último.

La producción más brillante de toda esta región es la Valenciana que se destaca en este respecto de todas las demás ciudades levantinas y allí se anunció ya un florecimiento pictórico. Sus relaciones artísticas con Italia se estrecharon más cada día. Fueron a Italia varios valencianos y muchos italianos fueron a Valencia a trabajar. El napolitano Francisco Pagano produjo en Valencia a fines del siglo XV; su estilo ha sido conocido recientemente. Pero las investigaciones más importantes referentes a los primeros años del siglo XVI son las del notable retablo existente en la Catedral de Valencia. Representa asuntos de la Historia de Jesús y de la Virgen. En aquellas tablas muy italianas y renacientes se nota un cierto perfume leonardesco. Se tuvo esta obra por italiana. Hoy se reconoce perfectamente su origen. Es la obra de dos españoles, Ferrando de Llanos y Ferrando Yáñez de la Almedina.

Estos pintores se comprometieron a hacer la obra en el año de 1507.

A Ferrando Yáñez se le sigue en Cuenca, de donde parece que era natural, hasta el año de 1531. De Ferrando de Llanos no se sabe nada después de 1513. Estos pintores son sin duda los que llevan y desarrollan en Valencia el espíritu del Renacimiento.

El progreso fué rápido en toda la región y numerosas las producciones de aquella época que, casi todas en el mismo sentido, puede considerarse que forman el origen de la llamada escuela valenciana que había de lograr ulteriormente fama y carácter propio. De todos los artistas de aquellos años hay uno que merece especial mención. Es Vicente Juan Macip llamado generalmente y conocido por Juan de Juanes. Llena por completo el período que nos ha de ocupar en nuestro trabajo, y aun cuando no tiene relación directa con la Corte, hemos de decir algo acerca de su arte, pues él representa la característica de la escuela valenciana en aquellos años.

Nació en Fuente la Higuera en el año de 1523. Aun cuando de su juventud no se sabe nada cierto, puede y debe pensarse que aprendió en Italia y bajo la dirección de algunos de los muchos discípulos o imitadores de Rafael; tal es su rafaelismo. En Valencia donde trabajó después casi toda su vida se hizo pronto conocido y famoso. El, como Luis de Vargas en Andalucía, fué un piadoso y un creyente, lleno de convicción y de fe. Es tradición que no emprendía obra alguna destinada a un templo en el que hubiese de tener culto sin prepararse antes con la comunión. El ejercicio de su arte era para él cumplimiento solemne de un deber religioso; su taller más tenía de oratorio que de estudio de pintor y su vida la alternaba entre sus pinceles y ejercicios piadosos de su religión.

En efecto, algo de todo esto se refleja en su arte: excepto algún que otro retrato, sólo conocemos de él obras de asuntos religiosos y casi todas destinadas a iglesias o conventos. Claro es, que esta observación es casi general a los artistas españoles de su época pero él, Morales, y Luis de Vargas, son aquellos tres en que se manifiesta de manera absoluta.

Es explicable la fama de que gozó; él dió un gran paso en sentido progresivo a la pintura de su tiempo, poseía cualidades de saber técnico poco frecuentes y más que nada hizo un arte agradable, religioso y fácilmente comprensible.

JUAN DE JUANES.



DON LUIS DE CASTELLÁ, DE VILANOVA.

MUSEO DEL PRADO.

Su italianismo es grande, excesivo, pero estimamos nosotros que lo manifiesta sólo en la técnica y en la expresión plástica, por lo demás no supo asimilarse la grandeza del arte italiano que estudiara; a cambio de esto consiguió algo de españolismo en la expresión y sentimiento religioso que supo dar a sus composiciones. Demuestra facilidad y dotes de pintor, dibuja bien y correctamente; contrastan con estas cualidades la falta de gusto depurado y de la amplia educación artística que le hubiera sido necesaria. Además se nota cierta pobreza de invención y una monotonía constante en los tipos, las actitudes, y la expresión de sus personajes. Hoy, que tanta importancia se concede al espíritu creador y a la personalidad artística, la producción de Juan de Juanes tiene necesariamente que interesar poco, aun reconociéndole como merece un puesto importante en la historia de nuestra pintura.

En los retratos muestra más carácter, sirva de tipo el que hizo a Juan de Castelví (1) que se conserva en el Museo del Prado.

Su producción no fué muy variada, pero sí muy vasta, hoy se encuentra diseminada en templos, museos y colecciones particulares. En Valencia se conserva no obstante gran número de sus obras y allí es donde mejor se puede estudiar a Juanes.

¿Qué pensar del arte valenciano de aquellos años? La región levantina había entrado en el estilo y manera del Renacimiento, pero prescindiendo de todo elemento pagano, sellando su arte con un profundo sentimiento religioso y buscando en cierto modo el realismo que había de ser algún tiempo después la característica que hiciera famosa a la pintura de Valencia y de toda España:

La evolución aquí, como en Andalucía, no se hizo esperar. Debe sus comienzos a Francisco y a Juan de Ribalta que apartándose de la tendencia francamente italiana, lanzaron al arte valenciano por el camino de un naturalismo vigoroso y español.

Otro artista más personal en su arte que estos citados es Luis de Morales. Aisladamente hay que tratar de él. Su producción no tiene

(1) El personaje retratado es D. Luis Castellá de Vilanova, señor de Bicorp (identificóse por los señores Allende-Salazar y Sánchez Cantón. *Retratos del Museo del Prado*, 1919).

una relación inmediata con los pintores españoles sus contemporáneos, y aparece marcada y singular como su vida y su naturaleza.

Abarca Morales por completo el espacio de tiempo que aquí estudiamos, pues nace en los primeros años del siglo XVI y muere en 1586. Es originario de Extremadura, región que necesariamente tenía por su posición geográfica que reflejar las influencias de las tres razas que por completo la envuelven, castellana, andaluza y portuguesa, más poderosas y florecientes que la extremeña. Tal vez por esto no se formó en Extremadura una escuela artística definida aun cuando fué cuna de muchos pintores, algunos tan importantes cual lo fueron Morales y Zurbarán. Luis de Morales tuvo en su época una fama grande; se le llamaba el Divino, algunos piensan que por los asuntos que en general pintaba, pero más fácil es que obedeciera este sobrenombre a causa de lo exquisitamente que los ejecutaba, al menos para gran parte de su público. Poco después tuvo su estilo detractores; Francisco Pacheco lo consideraba de poca valía «para los hombres que saben» y esta opinión se generalizó después pasando el pintor extremeño al olvido y a veces al desprecio. Se perdió hasta la noticia de su nombre de pila, se desconoce la fecha de su nacimiento y no se tiene noticia de su aprendizaje. Algo de esto se va rehaciendo a pesar de que hasta hoy mismo se le censura duramente. Justi ha llegado a decir de él, que sus Dolorosas y Ecce Homos son horribles caricaturas que dan idea del gusto reinante en aquella época.

Otra causa hay del descrédito en que aun continúa este pintor; es esta la gran cantidad de imitaciones y copias que de sus obras se hicieran en su época y después. Los calificativos de Justi serían más justos dirigidos a estas copias o imitaciones debidas a artistas poco hábiles.

Hoy la crítica comienza a estimar en Morales cualidades valiosas e interés artístico. Creemos nosotros asimismo que merece una rehabilitación; no eran aquellos tiempos en España fecundos en grandes pintores para que puedan quedar olvidadas así las singulares producciones del que llamaron sus coetáneos el *Divino*.

Palomino al hablar de este artista dice que se desconoce su nombre, Ponz creyó haberlo descubierto a su paso por Badajoz y le llamó

Cristóbal Pérez Morales, diciendo asimismo que fué natural de aquella ciudad en donde todavía existía la calle de su nombre y donde estaba la casa en que vivió. La primera parte del descubrimiento era un error, según averiguó después Cean Bermúdez quien le dió el verdadero nombre, el de Luis de Morales hallado en documentos indubitables. Lo que no consiguió fué precisar el año de su nacimiento y de esto sólo dice que fué oriundo de Badajoz, donde nació a principios del siglo XVI, pues era muy viejo en 1586 a su muerte. No sé yo por qué, y no habiendo nada que lo contradiga, no se ha de dar veracidad a Palomino que dice, como todos, que murió en el año citado, pero, añade, que contando setenta y siete años de edad, con lo cual nos fija la fecha del nacimiento en 1509.

Lo que se ignora en absoluto es lo referente a su educación y aprendizaje artísticos. No pudo ser discípulo de Pedro Campaña, como alguien ha dicho, porque este pintor no aparece en estas tierras hasta muy poco antes de 1548 y Morales estaba por completo formado como artista en 1546 en que fecha algunas de sus mejores obras, en las que después nos ocuparemos. Debe de suponerse que aprendió los principios del arte en Valladolid, o en Toledo donde había muchos y buenos profesores. Esto no se sabe de cierto ni se conocen tampoco cuáles sean sus primeras pinturas. Como siempre en esta clase de trabajos, nosotros hemos de atenernos a las obras conocidas, indudables, y partir de ahí para comparaciones ulteriores, teniendo especial cuidado en este caso de desechar la gran cantidad de imágenes secas, lánguidas y denegridas que han sido atribuídas falsamente a este pintor.

Morales es un italianizante, se le aprecia inspirado frecuentemente por los florentinos, por Miguel Angel, y más aun por Leonardo de Vinci.

Se advierte esto en sus composiciones, en el dibujo y en la resolución técnica de trozos y partes en que imita otras de maestros italianos. Mas todo este italianismo, nótese bien, no pasa en Morales de la expresión plástica; el espíritu artístico que le anima es esencialmente religioso, cristiano y contrario por tanto a la corriente pagana del Renacimiento. El dolor y el sufrimiento que sus Cristos expresan, y la piedad de sus Dolorosas son fiel trasunto de la devo-

ción ardiente y el sentimiento místico de su tiempo, y son comparables por su elevación al lenguaje de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa. El es de aquellos artistas que no aspiran con su obra a la realización de un ideal de belleza sino que hacen de ella tan sólo medio de expresión de su sentimiento y de su fe, con objeto sin duda de lograr ante tanta evocación de dolor y martirio, compasión profunda, renunciamiento de todo lo humano y amor a Dios.

En este respecto no le iguala ni uno solo de los pintores de su tiempo, y el habernos dejado el trasunto de una época tan fidedignamente reflejada bastaría a dar a Morales interés excepcional. Su colorido es pobre —no es fácil que fuera de otro modo en aquellos años—, mas no obstante, su fineza le hace agradable. Usaba poca pasta de color y procedía por medias tintas con las que lograba gratas armonías y carnosidades finas. Sus procedimientos detallistas recuerdan aun la pintura llamada primitiva, que pocos años antes estaba todavía en boga. No vemos nosotros relación directa entre su manera y la de Bellino y mucho menos la de ningún pintor flamenco, ni alemán como algunos afirman. Estas son sólo semejanzas de la contemporaneidad y no más.

No se sabe, como ya hemos dicho, a quién debe sus primeras enseñanzas. Aprendería con alguno de los muchos maestros ora italianos o españoles que habían recibido enseñanzas en Italia, pues muestra desde luego un italianismo tal que no basta a explicarlo el que hubiera visto grabados y aun algún cuadro de artistas italianos. Hay algo en el procedimiento, en el toque, en los detalles, que sólo se aprenden por influencia íntima y directa. Abona esto el que en la marcha de la producción de Morales se advierte una gradación desde el italianismo decidido hacia otro arte más nacional y castizo. Siempre algo duro, rígido y escuálido, parece, no obstante, que en obras de juventud —cual la que se cita en Evora como copia por Morales de un cuadro debido a algún discípulo de Miguel Angel—, trata Morales de apropiarse la grandiosidad de la composición y en la línea de los maestros florentinos. En años posteriores, pero siempre antes de su edad madura, hace obras de composición, con varias figuras de tamaño natural, tratadas con cierta grandeza y soltura. Estas obras contrastan con otras posteriores de una sola figura, de



LA VIRGEN DEL PAJARITO.

COLECCIÓN DE LA SRA. VIUDA DE MORET Y REMISA

MADRID.

dos lo más, de medio cuerpo, de tamaño menor que el natural, en las que se olvida en parte de sus antiguos procedimientos, supeditándolo todo a la expresión y al misticismo. Este es su aspecto pictórico verdaderamente personal.

Un cuadro y una fecha nos sirven de mucho en nuestro estudio: *La Virgen del Pajarito* (2 m. 14 × 1 m. 65) fechado en 1546. Fué pintado este cuadro en unión de otros dos también importantes *Jesús llevando la Cruz* y *San Joaquín y Santa Ana* para la iglesia parroquial de la Concepción, en Badajoz, en donde estuvieron hasta la desamortización de los bienes eclesiásticos a fines del primer tercio del siglo XIX. Pocos años después fueron adquiridos por el Marqués de Remisa y hoy figura en la colección madrileña de doña Mercedes del Arroyo, viuda de Moret.

Pertenece *La Virgen del Pajarito* —y puede servirnos de prototipo—a aquellas obras de Morales en que se muestra más italianizado. Representa a la Virgen sentada en un accidente del terreno, de frente al espectador. Viste traje blanco ligeramente irisado y túnica verde que cae por su espalda y cubre sus piernas. Con su mano izquierda sostiene amorosamente al Niño, desnudo, que se apoya en su rodilla. Ambos miran a la izquierda donde vuela un pajarito amarilllo y negro atado a un hilo que sujeta en su otro extremo la mano derecha de la Virgen. Fondo de naturaleza, oscuro en su parte superior. Figuras de tamaño mayor que el natural. En una cartela aparece la fecha de la obra: 1546.

La composición clásica, reposada, la línea firme y segura, la nobleza y la expresión serena de los personajes, hacen de esta obra una de las más notables de cuantas se han producido en España, inspiradas en el arte italiano. Famosa en Badajoz desde aquella fecha, citada sucesivamente por cuantos han tratado de este artista, es para nosotros la obra maestra de Morales en esta tendencia. Se pintó sobre tabla como todas las obras de su autor y fué trasladada a lienzo en 1862 a causa del estado lamentable de la madera que amenazaba destruir la pintura.

Ocupaba en la parroquia de la Concepción un altar a los pies de la iglesia. Los otros dos cuadros ya citados que figuraban en los dos altares colaterales de la misma iglesia y que Ponz también celebró

mucho, no podemos afirmar de manera terminante que los conozcamos. Conocemos sí, en la misma colección en que hoy se encuentran la *Virgen del Pajarito*, dos cuadros que representan, respectivamente, *Jesús llevando la Cruz* y *San Joaquín y Santa Ana* del más característico estilo de Morales, pero están ennegrecidos y opacos y puede dudarse entre que sean los originales o dos copias buenas y antiguas.

Esta fecha de 1546 es capital para nuestro estudio. En ella se nos presenta el artista completamente italianizado y ejecutando cuadros con diferentes figuras y de grandes dimensiones. Como quiera que en años anteriores producía en una tendencia semejante debe pensarse que su evolución hacia un arte con aire propio, con característica local, es posterior a este año. Con íntima relación a esta época hay varias obras de mérito, e indudablemente originales. Pero ya en ellas, no obstante, se ve la tendencia a simplificar la composición y a reducir el tamaño de las figuras. Deben citarse *La presentación del niño Dios en el templo* del Museo del Padro, marcadamente leonardesco pero de disposición de figuras bastante original y *La Virgen acariciando a su divino Hijo* asunto representado por el pintor varias veces. De todas ellas hay dos en que estuvo felicísimo. Son las correspondientes a las tablas, una en la colección de D. Pablo Bosch (Madrid) y otra en el Museo del Prado. En la actualidad se encuentran las dos en el Museo del Prado. En la de la colección del Sr. Bosch se representa a la Virgen sentada. Viste traje de carmín y túnica azul verdosa. Sostiene con sus manos al niño Dios al que mira con expresión de amor. La figurita del Niño movida y natural completa la composición. Existe una copia de esta tabla en el Museo de Lisboa.

El cuadro del Museo del Prado es más reducido. Las figuras no aparecen sino en busto; las manos de la Virgen más en alto que en el cuadro anterior, aparecen en la composición, sosteniendo una de ellas la cabeza del Niño. Aquí las figuras son más rígidas, pero avalora esta obra la fineza de color y la carnosidad marfileña de una exquisitez insuperable. Existen de esta obra algunas repeticiones y multitud de copias; sin duda obtuvo en su época el favor del público y fueron muchos los encargos que se harían con destino a capillas,



[illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible] MUSEO DEL PRADO.

oratorios, etc. En el Museo del Prado existe una repetición de cualidad inferior, pero asimismo de Morales; es de tamaño algo más reducido y con variantes. Entre otras repeticiones o copias pueden citarse: la de la Galería Nacional de Londres, de color menos fino, otra muy apreciable en el Museo del Ermitage Imperial, de San Petersburgo, con variantes, y otra en el Museo de Berlín.

No se puede precisar la fecha en que Morales abandona las tendencias italianas, en cuanto a los asuntos y a la expresión, pues en la técnica no las abandona jamás, y se hace un decidido representante del espíritu local contra las modas invasoras de la época. Tres asuntos son los que en esta tendencia realiza con preferencia: el Ecce Homo, la Dolorosa y la Piedad. Son casi siempre figuras de tamaño menor que el natural y de busto, rara vez de medio cuerpo. Su dibujo se hace algo más duro y seco y las formas menos redondeadas y olvida la grandeza de la composición y de la línea. Sólo busca la expresión de dolor como cuadra a los asuntos. Estos cuadros aun se encuentran en las iglesias de España y más en Museos y colecciones particulares de España y del extranjero. Conviene distinguir los verdaderos originales de las muchas copias e imitaciones casi todas sin valor artístico. Como término de comparación puede tomarse un hermoso *Ecce-Homo* propiedad del Conde de Albox (Madrid), la *Piedad*, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, la más hermosa de todas, la obra maestra de Morales en esta orientación pictórica, la *Dolorosa* del Museo del Ermitage de San Petersburgo en la que sobre fondo oscuro, se destaca la figura de la Virgen, en pie, de medio cuerpo, con las manos cruzadas sobre el pecho y la cabeza vuelta a la derecha con expresión sublime de dolor.

Juntamente con estos cuadros y de la misma época será y debe citarse otro muy estimable *El Señor atado a la columna y la contrición de San Pedro* que se conserva en la sacristía de la Catedral de Madrid. Es obra que han estudiado y encomiado sabiamente críticos eminentes, como Mr. Paul Lefort y D. José R. Mélida. En ella se aprecian una vez más las dotes singulares de su autor. En esta es curioso el contraste de la elevación y divinidad de la figura de Cristo, con la vulgar humanidad de la del San Pedro.

En el Museo del Prado se guarda un cuadro curioso e interesante

legado no ha mucho tiempo, atribuído a Morales y como un retrato de San Ignacio de Loyola. El santo es el mismo personaje que figura en otra obra de Morales y que está desde hace pocos días en el Museo Arqueológico en la sala de la colección de los Condes de Valencia de Don Juan (1).

La fama de Morales, su sobrenombre de Divino y la excelencia de su pincel se hicieron famosos en toda España y esto motivó que Felipe II le llamara. Esto fué el año de 1564. La Corte se encontraba establecida en Madrid hacía tres años y el Rey reclamaba entonces artistas de todas partes, para que comenzaran los proyectos de la decoración del Monasterio de El Escorial, quizá algo prematuramente, pues la primera piedra de aquel monumento se había puesto un año antes, el de 1563. «Fué llamado del señor Felipe II, dicen las crónicas, para pintar en El Escorial; y habiendo visto su Majestad el fausto con que venía, mandó que le diesen una ayuda de costa y que se volviese; y él dijo: que todo lo que tenía venía a sacrificarlo al servicio de su Majestad». No es creíble, aunque lo cuenten crónicas de la época, que este pobre pintor extremeño se presentase ante el Rey, con fausto. Lo que ocurriría es que Morales no pudo comprometerse a hacer la clase de obras que se le encargaban para aquel Monasterio, pues todas eran obras de gran tamaño, es decir, lo menos a propósito para la manera de hacer de aquel pintor, y bien a pesar suyo tendría que renunciar al honor y los gajes que aquello le hubiera proporcionado. Paró poco en Madrid, hizo alguna obra de escasa importancia y se restituyó a su ciudad de Badajoz con los fondos que se le dieran de orden del Rey, donde ya viejo, enfermo y achacoso, sin poder trabajar apenas por falta de vista y de pulso pasó varios años en miserable estado.

El Monarca y el pintor volvieron a verse nuevamente. Fué esto el año 1581, cuando regresaba Felipe II de Lisboa de tomar posesión del trono de Portugal. Se detuvo poco en Badajoz, pero Morales aprovechó la ocasión para ofrecérsele. Al verle en tan mal estado es fama que exclamó: *Muy viejo estáis Morales*; a lo que respondió el

(1) Cuando la fundación del Instituto de Valencia de D. Juan, fué enajenado este tríptico. El personaje retratado no es San Ignacio, sino el venerable Juan de Villegas, al parecer.

pintor: *y muy pobre, Señor.* El Rey ordenó que se le concediese desde aquel punto una pensión de 300 ducados con cargo a las arcas reales de aquella ciudad. Y con ella se sostuvo el artista los últimos años de su vida. Murió en Badajoz en el de 1586.

Estos eran los pintores del reinado de Felipe II fuera de la corte. Pero lo más interesante de la pintura de aquellos era precisamente lo que con la Corte tenía una relación directa.

La personalidad del rey, las relaciones que mantuvo en su juventud con grandes pintores extranjeros, y las tendencias artísticas que él manifestó en la segunda mitad de su vida, merecen especial estudio, no sólo por la importancia que por sí ya tienen, sino por lo que pudieron influir en todo el arte español.

Felipe II, rey y señor en Europa, de Castilla, Aragón, Navarra, los Países Bajos, Nápoles, Sicilia, Milán, Cerdeña, el Rosellón, y el Franco Condado; señor en Africa de Canarias, Cabo Verde, Orán, Bujía y Túnez; poseedor en Asia de Filipinas y Molucas, y amo en el Nuevo Mundo de los dilatados reinos de Méjico, Perú y Chile, de gran parte de las Antillas a más de otras provincias, en aquel entonces aún sin nombre ni límites; monarca del que se decía con razón que jamás se ponía el sol en sus dominios, es a más de todo esto, y esto ya no fué poco, una de las figuras históricas que por su personalidad, por el carácter de su política, por lo representativo de su reinado, por sus aciertos o por sus errores, por lo que quiera que sea, más han despertado el interés y continúan interesando a los historiadores, a los literatos, a los artistas y a la imaginación popular. Recordemos algo de su juventud y educación para que podamos explicarnos después su modalidad y preferencias.

Nació el príncipe Felipe, hijo varón único, del Emperador Carlos de Austria y de Isabel de Portugal, el 28 de Mayo de 1527, en Valladolid. Los años de su niñez los pasó al lado de su madre la Emperatriz y acompañado de su hermana Juana, alternando su vida entre varias ciudades castellanas, especialmente en Madrid, Toledo, Aranjuez, Avila y Ocaña.

Encomendóse su crianza a Don Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla y su educación al doctor Juan Martínez Siliceo, teólogo y catedrático en la Universidad de Salamanca. Algunos datos

y cartas parecen demostrar que el joven príncipe era aprovechado en sus estudios, y nos lo dan a conocer también como un temperamento vivo y travieso. No obstante esto, todo hace creer que aquel niño cuyo espíritu infantil habíase formado entre cuidados y mimos maternales, servilismo cortesano y adulación constante, no tenía la suficiente preparación para continuar la difícil y colosal obra de su padre. Este pudo ocuparse poco de la educación de su hijo. Salió de España a mediados del año 1529, cuando el Príncipe contaba sólo dos años, y primero en Italia y después en Alemania, el Emperador no regresó a España hasta cuatro años después, en 1533. En 1535 salió para la Goleta y Túnez, de allí pasó a Italia y no regresó hasta finalizar la campaña de Francia, a últimos de 1536. Es decir, que durante la niñez de Felipe faltaría a éste, ausente casi siempre del Emperador, aquella autoridad paterna tan conveniente para la formación de un espíritu disciplinado y viril.

En 1.º de Mayo de 1539, cuando el Príncipe contaba doce años, un triste suceso vino a empeorar su situación. Fué ello, la muerte de la Emperatriz su madre, mujer bella y virtuosa, esposa inteligente, reina efectiva de España, pues a ella en sus largas ausencias encomendaba el Emperador la gobernación de estos reinos. Los españoles entre los que su soberana gozaba de popularidad y cariño lloraron su muerte y por todas partes se celebraron funerales solemnes.

Su cuerpo fué trasladado procesionalmente de Toledo a Granada, y allí al ser descubierto el féretro y al ver los presentes el horrible estado en que se encontraban aquellos despojos mortales, resto único de lo que pocos días antes había sido tan grande y tan singularmente hermoso, espantados ante el espectáculo no se atrevieron a afirmar que aquel fuese el mismo rostro de la Emperatriz. El Duque de Gandía encargado de hacer la entrega del cuerpo, juró ante él que no serviría más a Señor que se pudiera morir, y dedicó los últimos años de su existencia a la piedad y a las prácticas religiosas.

La conversión y virtudes ulteriores del Duque de Gandía fueron tan completas, que la Iglesia le venera con el nombre de San Francisco de Borja.

Esta escena trágica y solemne, en que intervinieron el poder real, el pueblo, la santidad, y la muerte, es tan esencialmente espa-

ñola, tan representativa de aquella época, que no se ha borrado del espíritu de este país y de entonces acá los artistas le han recordado en sus producciones, con suerte varia, sin número de veces.

El Emperador no pudo guardar el reposo que hubiera deseado para reparar sus fatigas y llorar su reciente viudez. Aquel mismo año, tuvo que salir para Flandes a dominar la insurrección de Gante. Dos años después absorbió su vida la campaña de Argel y no volvió a España hasta Diciembre de 1541.

El Cardenal Tavera, Inquisidor general, y el Obispo Don Fernando Valdés, presidente del Consejo real, determinaron por aquellos años la marcha de la política interior. Hasta estos reinos llegaron salpicaduras de la reforma protestante, no encontraron eco, ni terreno propicio a su desarrollo en ninguna región de la Península, pero fueron lo bastante para alarmar a los gobernantes que no desmintieron la intolerancia de su siglo; la Inquisición actuó con actividad y energía.

En este ambiente, huérfano de madre y casi siempre separado del Emperador, pasó el Príncipe Felipe desde sus 12 a sus 15 años.

Cuando Carlos V se ausentó nuevamente, y esta vez por más largo tiempo aún que las anteriores, en 1543, para dominar en Italia las discordias sembradas por los franceses y atajar en Alemania el creciente movimiento de la reforma protestante, dejó ya encargado a su hijo, que contaba tan sólo diez y seis años, la gobernación del reino, bajo la dirección y consejo de Francisco de los Cobos, excepto en lo tocante a la fuerza y asuntos de milicia, de cuya parte quedaba encargado Don Fernando de Toledo, Duque de Alba.

Meses después se celebraba el matrimonio de Felipe con su prima la Infanta Doña María de Portugal, hija de los reyes Don Juan III y Doña Catalina. De este matrimonio, elección espontánea de Felipe, pues su padre le había aconsejado el de la Infanta Margarita, hija de Francisco I de Francia, su eterno enemigo, nació en Valladolid el 8 de Julio de 1545 un hijo varón, al que se le puso de nombre Carlos, más famoso después en la leyenda que en la historia. La esposa de Felipe murió como consecuencia de este alumbramiento.

El Príncipe continuaba gobernando a España sin otras dificultades que las que surgían de las cuestiones económicas: del eterno

pedir para sostener tanta guerra, y del continuo dar poco de esta España pobre siempre, y más pobre entonces, pues sus hombres se iban marchando a las campañas, y a las Indias, y a Africa, y a todas partes, dejando solos en el terruño a las mujeres, pocos labradores, muchos que se dedicaban a los estudios teológicos y otros muchos más que se encerraban en los conventos.

El Emperador entre tanto proseguía su marcha triunfal, aunque difícil, en Sajonia y en las orillas del Elba, hasta el año 1547 que terminó su campaña contra la confederación protestante, a la que dominó en la batalla de Mühlberg, ayudado del rey Fernando su hermano, Mauricio de Sajonia y el Duque de Alba, recién llegado de España.

Victorioso, pero enfermo y agotado en Augsburgo, el Emperador determinó que el Príncipe, su hijo, fuera allá y conociera aquellos estados que un día quizá cercano habría de heredar y regir, y que al propio tiempo le conocieran a él y le trataran sus naturales. Llamó a su hijo por medio del Duque de Alba y del Príncipe de Eboli y por su conducto le envió una larga Instrucción escrita de todo lo que debería hacer, proveer y procurar para el caso en que él falleciese, en todos los asuntos que a la sazón se hallaban pendientes en sus dominios y en toda Europa.

Este documento importantísimo fechado en Augsburgo a 18 de Enero de 1548, testamento político del César que veía cercana su última hora y que no quería que fuera destruída su larga obra, ilustra toda aquella época y revela el pensamiento y el carácter de su autor, su conducta en lo pasado y los planes que deseaba se siguiesen en lo futuro. Grabado debió quedar en la mente del hijo y sus sucesores y es tal su verdad y grandeza que aún hoy mismo serían de tener en cuenta muchos de aquellos consejos.

Tan pronto como Felipe recibió la orden de ir al lado de su padre dispuso las cosas de gobierno para una larga ausencia. Congregó las cortes de Castilla en Valladolid, dejó la gobernación a los príncipes Maximiliano y María y se embarcó en Rosas con destino a Génova el 19 de Octubre de 1548 con toda su brillante comitiva, conducida por el Marqués de Pescara, el Príncipe Doria, con la armada de Génova, y Don García de Toledo con las galeras de Nápoles.

Cuando Felipe marchó a este su primer largo viaje contaba 21 años de edad. La relación que había tenido con artistas españoles era escasísima por no decir nula. No había tenido tampoco una educación orientada en este sentido; nadie en su juventud se había ocupado de esto, y no era la corte de España la más a propósito para desarrollar aficiones artísticas. No se debía esto a que el Emperador, educado en Flandes, careciera de amor al arte, especialmente al de la pintura, sino a su género de vida, a su constante movilidad y a sus empresas y guerras que no le dejaban momentos libres, ni lugares de reposo. En lo que respecta a sus relaciones con artistas españoles, fué escasísima. Sus abuelos los Reyes Católicos tuvieron, que se sepa, por pintores de cámara a siete artistas, cuatro de ellos españoles, Aponte, Chacón, Rincón y P. Berruguete. El no tuvo ni uno tan sólo.

El arte de la pintura obtuvo no obstante del Emperador todo género de honores y distinciones. Francisco de Holanda y Tiziano en primer término, y otros artistas menos famosos, fueron por él honrados como sus huéspedes y hasta sus amigos. Se complacía en distinguirlos y en admirar sus obras, los protegía siempre que encontraba ocasión propicia y así formó un verdadero tesoro pictórico. Pero en estos años todas estas pinturas estaban diseminadas, guardadas muchas de ellas, y el Príncipe Felipe ni conocería algunas, ni se le alcanzaría la importancia de las que conociese. El entusiasmo y protección que Felipe dispensó al arte es posterior a estos años.

Entonces el Emperador mejoraba y ensanchaba el Alcázar de Madrid, villa por la que siempre sintió predilección; hacíanse estas obras según los planos de su arquitecto Luis de Vega, en el estilo del Renacimiento.

En el Alcázar de Toledo también se hacían obras de importancia; no contento con la forma que tenía, mandó reedificar su fachada y añadir a la construcción un gran patio con columnas.

En el Pardo, rústico albergue de caza de tiempo de Enrique IV, se construía otro palacio, pero ninguna de estas tres grandes moradas vió terminar Carlos V.

Por tanto y teniendo en cuenta que en Valladolid había pocas pinturas y que en los palacios de Tordesillas, Medina del Campo,

Toro, Arévalo y Segovia no había muchas, debe pensarse que el caudal artístico del Emperador no llegó a verse nunca reunido, ni en España, ni en los palacios de Gante, Bruselas, Malinas y Amberes, donde no es posible calcular a punto fijo lo que entonces había.

Felipe, al emprender su viaje, no podía tener una educación artística formada. Pronto iba ésta a comenzar, pues en poco tiempo entró en relación con Tiziano y Antonio Moro, los dos más grandes de sus pintores, que si bien no hemos de estudiar en esta ocasión con detenimientio por habernos sólo propuesto tratar de artistas españoles, no podemos dejar de mencionar por la relación que pudieran tener con el hijo de Carlos V.

Las buenas relaciones que Tiziano guardaba con el Emperador se estrecharon en el año de 1544 en que el pintor le envió dos retratos de la Emperatriz Isabel, que le habían sido encargados el año anterior. Uno de estos retratos es el tan conocido que se conserva en el Museo del Prado. Hermoso como concepción y color, el retrato muestra como todos los hechos sin haber estado presente el personaje, ciertas debilidades y falta de empuje que los artistas no pueden ocultar como cuando en este caso no han visto, ni una sola vez, al modelo retratado.

Por el mismo correo porque fueran enviados estos dos retratos, el Aretino, gran amigo del pintor, mandó una carta escrita en su lenguaje más cuidado, en la que pedía al César que le pagase a Tiziano lo que se le debía. El Emperador ordenaba los pagos, pero los pagos se retrasaban entre las múltiples tramitaciones famosas ya entonces en la administración española. Decía el Aretino en uno de los párrafos de su carta invocando como intercesora a la Emperatriz «¡Oh gloriosa esposa de Augusto, oh alma santa y escogida entre las más santas, senos propicia! Haz que Dios por tus ruegos inspire al varón que hubiste por esposo y él haga y determine que se conviertan en realidad sus buenos propósitos y palabras».

Después de la victoria de Mühlberg convocó el Emperador su corte en Augsburgo, y en aquel entonces invitó a Tiziano, que se encontraba en Italia, a acudir a la ciudad alemana.

Tiziano, no obstante su edad avanzada y las dificultades de un viaje en el que tenía que atravesar los Alpes en pleno invierno, salió

TIZIANO.



CARLOS V.

MUSEO DEL PRADO.

para Augsburgo en los primeros días de Enero de 1548. En aquella ciudad, la más pintoresca y artística entonces de toda la Alemania meridional, encontró el pintor una vida y animación extraordinaria. El Emperador habitaba en la casa famosa de los ricos banqueros Fugger; guardaba cerca de él en rehenes a Federico de Sajonia, protector de los protestantes, el amigo de Lutero, conocido para los aficionados al arte como modelo de Lucas Cranach; y allí habían acudido a la llamada del César, reyes, príncipes, magnates, generales, muchos con sus familias, formando una brillantísima y lucida corte de alemanes, españoles e italianos.

El pintor veneciano tuvo por parte de Carlos V un afectuoso recibimiento. Comenzó prontamente sus trabajos y lo primero que hizo, como era natural, fué el retrato del Emperador victorioso en Mühlberg, aquel que hoy guarda el Museo del Prado como una de las más preciadas joyas de su colección.

A pesar de su mediano estado de conservación esta obra maravillosa mantiene íntegra su grandeza y muestra aquellas altas cualidades que avaloran el arte italiano, no igualado en cierto respecto por ningún otro. Es este retrato un momento en su autor, en que con conciencia perfecta de que trabajaba para la posteridad, quiso dejar muestra de su valer, y consiguió que su nombre vaya unido a los de aquellos genios superiores, Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Rafael que en la XVIª centuria elevaron el arte de la pintura a una perfección tal que no será probablemente jamás superado. Tiziano, en efecto, por su bien entendido amor a la belleza, la sana inspiración de sus concepciones poéticas, la potencia de su naturalismo vigoroso, y el dominio de la técnica y el colorido, ocupa entre ellos uno de los primeros puestos. La historia del arte no ofrece otro ejemplo de carrera más larga, más laboriosa y mejor cumplida. En esta ocasión pudo dar rienda suelta a su fantasía creadora, y la figura del personaje, el momento escogido, y la época del pintor, hacen que no pueda precisarse qué es lo más grande allí: si el modelo, el pintor o la obra misma.

Es innecesario describirla, es conocida de todos y además sería atrevido y peligroso. Muchas cosas se han dicho de ella, quién sabe si acertadas; ante obras tan selectas sólo hay una sensación íntima,

goce interno de temperamentos escogidos y refinados a los que el arte se digna hablar con su lenguaje espiritual y misterioso. Huelga todo comentario; contemple cada uno como sepa y pueda al viejo jinete histórico que cabalga eternamente, no sabemos bien si hacia el Elba, hacia la tumba o hacia la gloria.

En la misma época en que Tiziano hacía este retrato que podemos llamar heroico, hacía otro de distinto carácter, el retrato íntimo de Carlos. Es asimismo una maravilla como técnica ¡pero cuán diferente como carácter! La realidad ha intervenido poderosamente en él y nos muestra al héroe convertido en un hombre gastado y precozmente anciano. Conserva no obstante su porte fino y señoril. Hemos de darle absoluto crédito en cuanto a sus rasgos fisionómicos pues todo muestra el acento enérgico de realismo con que está ejecutado.

Nos da la imagen viva y completa de aquel hombre a cuya voluntad se movía Europa en uno u otro sentido hacía ya muchos años. Consérvase esta interesante obra en la Pinacoteca de Munich. Está firmada y fechada por Tiziano en aquel año de 1548.

Los personajes de aquella Corte fueron también en gran parte retratados entonces por Tiziano. Ante él sirvieron de modelo el rey Fernando, sus hijos, la reina María de Hungría, Manuel Filiberto de Saboya, Mauricio de Sajonia, el Duque de Alba, etc. Muchos de estos lienzos vinieron después a parar a España. También hizo el retrato del prisionero Federico de Sajonia y de nobles y generales allí presentes.

El pintor regresó directamente a Venecia. Allí se encontraba ya cuando el príncipe Felipe desembarcó en Génova. Este viaje del heredero de tantos estados fué triunfal y brillante. Después de Génova visitó las ciudades del Norte de Italia, y en Milán, en Mantua en todas partes tuvo una acogida entusiasta. Tiziano pensó que le sería conveniente para el arreglo de los pagos ordenados por el Emperador y que continuaban demorándose todavía, el presentarse al heredero. Salió a su encuentro a Milán y allí aun cuando se detuvo pocos días, los aprovechó en hacer dos retratos, uno del Duque de Alba y otro de Gosselini. Felipe no pudo entonces, a causa de los festejos y de lo rápidamente que su viaje se organizaba prestarle otras atenciones que la de una excelente acogida. El pintor volvió a Venecia y el

TIZIANO.



CARLOS V.

MUSEO DE MUNICH.



FELIPE II.

COLECCIÓN LENBACH.
MUNICH.

Príncipe por Inspruck se dirigió a los Países Bajos donde su padre le esperaba. Llegó a Bruselas el día 1.º de Abril de 1549. Congregados los estados de Flandes, todos reconocieron y juraron al Príncipe Felipe de España por heredero y sucesor de Carlos V en aquellos Estados y señoríos. Con fiestas de todo género, suntuosas recepciones y regocijos populares se celebró aquel acto y el Príncipe recorrió con su padre las ciudades de Flandes, Brabante, Namur y Luxemburgo. Se advirtió en medio de esta alegría que Felipe, que no hablaba francés ni flamenco —a diferencia de su padre y sus tías que lo poseían a maravilla— que no supo adaptarse a aquel medio tan distinto de aquel en que se formó, se encontraba triste y pensativo entre tanto príncipe y señor ajenos a su temperamento, su raza y a su educación. No era suya toda la culpa, cierto es que él pudo haberse hecho más grato a aquellos que iban a ser sus súbditos pero más fácil le hubiera sido si su vida anterior la hubiese preparado su padre en forma distinta, llevándole de niño por aquellas tierras, habiéndole familiarizado con sus naturales y sus constumbres, en lugar de haberle confinado en los alcázares castellanos. Aquella falta de simpatía que naturalmente fué recíproca, no alcanzó, sin embargo, al principio grandes proporciones y nadie podía prever entonces los trágicos acontecimientos, que pocos años después iban a desarrollarse en aquellos países.

Durante la estancia de Felipe en Bruselas comenzaron las relaciones del pintor Antonis van Moor con la Corte española. Estas fueron tan grandes después que el pintor llegó a españolizar su nombre y se llamó Antonio Moro y así es conocido hoy por todos. Había nacido este singular artista en Utrecht hacia 1509. Fué discípulo del maestro más grande entonces de su país Jon van Scorel, que supo asimilarse el italianismo reinante entonces, sin perder las tradiciones pictóricas de su país, y que está considerado como uno de los más antiguos representantes del retrato de grupos, de corporaciones, tan frecuentes entre los holandeses y que inmortalizaron después Rembrandt, Frans Hals, y Van der Helst.

Moro, holandés de nacimiento, es artista continuador de las tradiciones de la escuela flamenca a lo cual ayudáronle sin duda, su temperamento y sus inclinaciones.

No fué sino un retratista, sus cuadros religiosos no tienen gran importancia, pero en el retrato iguala a los más grandes, y en su tendencia y estilo por pocos es superado.

Interpreta el natural con un realismo sincero, minucioso. En sus obras todo alcanza igual importancia, nada está sacrificado al efecto total ni siquiera a que el interés del espectador se concrete en la cabeza del retratado. Todo tiene el valor que en la realidad tienen las cosas.

La visión que él tuvo de cuanto fué objeto de sus cuadros, fué esencialmente analítica. En esto siguió la tradición de la escuela, y aun cuando contemporáneo del gran Tiziano, no le imitó en la manera de concebir el retrato dando al personaje retratado un interés a veces dramático y misterioso. Moro se inspiró en sus antepasados de las escuelas del Norte, pero más aun en su casi contemporáneo Holbein *el Joven*. Este es el maestro cuyos recuerdos evocan los retratos de Moro. La fidelidad en la representación del personaje tal y como aparece ante los ojos, no como pudiera revestirlo una imaginación poética y creadora que no le era propia. Moro se recrea, como lo hiciera Holbein en la copia fiel de los rasgos fisionómicos, sin acentuarlos ni dulcificarlos, en las arrugas del rostro, en el dibujo y carácter de las manos, y de igual modo en la interpretación de las telas, de los bordados, de las joyas, de los detalles de las armaduras, y todo lo ejecuta de una manera asombrosa. Pudieran los accesorios de sus cuadros, tan fielmente se hallan representados, ser objeto de inventario descriptivo. Y sin embargo, sus retratos no carecen de conjunto ni dejan de ser de un continente por demás noble y distinguido.

Antonio Moro entra en relación con los españoles en esta época, protegido por Granvela y el Duque de Alba. De él hizo precisamente en este año un retrato de importancia capital. Es aquel que guarda la sociedad Hispánica creada en New-York, por el ilustre hispanófilo M. Huntington; representa al Duque de Alba con su espléndida armadura, en la cual entre los damasquinados se ve grabado un Cristo, banda roja, collar del toisón de oro y bastón de mando. El personaje representa más de 40 años, tiene cara dura, es enjuto, pelo negro, barba pobre, mirada viva y penetrante, labios gruesos y nariz prolongada.

MORO.





Es un trozo de pintura impresionante, es el prototipo del militar español de la época, es el Duque de Alba, político discutido, militar admirable, modelo de nobles, sostén victorioso de una raza.

Este retrato tiene una inscripción en inglés que dice *Fernandes de Toledo, Duke of Alba* 1557. Esto perturbaba por su fecha y dió origen a varias controversias hasta que fué descubierta otra inscripción en la pintura que ya no deja lugar a dudas, dice: *Antoniis Moor faciebat* 1549. De esta obra hay una repetición o copia en el Museo de Bruselas.

Todo hace pensar que Moro haría en este año un importante retrato del Príncipe Felipe.

Los biógrafos de Moro, el Dr. Von Loga y Mr. Hymans nos dan a conocer dos. Uno en la colección de Lord Spencer, Althorp (Inglaterra). Otro en Inglaterra también, propiedad de la galería real, que figuraba como retrato del Archiduque Alberto. En uno y otro el personaje representado, que muestra a las claras los rasgos característicos de los Austrias, es un joven elegante y atildado que representa la edad que por entonces tenía el Príncipe, 22 años.

¿Se hallaba en esta época también en Bruselas Alonso Sánchez Coello, el más famoso de los pintores españoles del reinado de Felipe II? Los datos que teníamos nada nos decían sobre este punto; sabíamos sí que fué Sánchez Coello discípulo e imitador de Moro, pero más adelante, cuando Moro vino a España y Portugal; no que el pintor español hubiese trabajado nunca en Bruselas. No obstante esto, existe una carta de Granvela al Cardenal Farnesio, fechada en 2 de Abril de 1558 en que le recomienda al pintor Alonso Sánchez Coello, y añade que ha sido discípulo de Moro en Bruselas. Y como quiera que después de mil quinientos cuarenta y nueve es difícil que esto hubiera podido ocurrir, conforme se irá viendo, hay que establecer que en este año Sánchez Coello se hallaría en Bruselas y allí probablemente a título de español, se conocerían el príncipe y el pintor que tantas relaciones iban a tener años después.

El 31 de Mayo de 1550 el Emperador, su hijo y la Corte se trasladaron a Augburgo donde iba a reunirse la Dieta. Llegaron a la ciudad imperial a primeros de Junio. No se sabe si Moro acompañó a

la Corte a Augsburgo, pero en todo caso pararía poco en esta ciudad pues aparece meses después en Roma.

Carlos V en Augsburgo significó a la Dieta sus deseos de transmitir en herencia a su hijo los estados imperiales, pero encontró oposición en los alemanes y tuvo que desistir de sus propósitos. Más achacoso cada vez, y abatido con este nuevo contratiempo que le mostraba que su magna obra se desharía en parte a su muerte, determinó quedarse una temporada en Augsburgo y allí llamó a Tiziano que llegó por segunda vez en primero de Noviembre de 1550. Gustaba el Emperador de hablar con el artista y juntos y solos pasaban largos ratos. Meditaba ya la idea de retirarse del mundo y de tanto afan como había agotado su vida, y encargó al pintor una composición alegórica en la cual fuesen expresadas todas sus desilusiones mundanas y su deseo de felicidad y reposo.

La pintura que ejecutó Tiziano para complacerle fué el cuadro, hoy en el Museo del Prado, y que se conoce por *La Gloria*. El Emperador tuvo por esta obra una especial predilección. Se la llevó a su retiro de Yuste y allí con el retrato de la Emperatriz fué mudo testigo de sus últimos días. En la parte superior de este lienzo se ve a la Trinidad. La Virgen, piadosa intercesora del linaje humano, vuelve su cabeza hacia el coro de bienaventurados. Entres éstos, aparecen como pecadores, en actitud suplicante, el Emperador, la Emperatriz, su hijo Felipe y algunos otros personajes de la familia, el propio Tiziano y su amigo el Aretino.

En aquel entonces retrató por vez primera el pintor veneciano al Príncipe.

El único retrato realista de Felipe II pintado por Tiziano fué aquel hecho en Augsburgo en 1550 directamente del natural, en el cual le vemos sentado, con la cabeza cubierta, ostentando el toisón de oro y con el bastón de mando en su mano derecha.

Es una figura vulgar, y a pesar de la juventud del retratado y de la elegancia con que se halla vestido no despierta nuestra simpatía. Los labios abultados, los ojos sin expresión, la falta de esbeltez y la elegancia no son dignas del rango del personaje.

Este retrato proviene de la residencia de la familia Giustiniani en Padua. Hace treinta años pasó a poder del ilustre pintor Franz



LA GLORIA.

MUSEO DEL PRADO.

TIZIANO.



FELIPE II.

Museo del Prado.

von Lembach de Munich, y en estos días su viuda lo ha enajenado a una casa de Londres, junto con otro retrato de Tiziano, de Francisco I de Francia, de igual procedencia.

Sirvióle a Tiziano para otras imágenes que pintó de Felipe II, pero ninguna de ellas puede igualar al retrato de cuerpo entero y en pie del Museo del Prado.

Pintado inmediatamente después cuando el gran maestro contaba más de 70 años muestra a pesar de esto, la lozanía de sus obras anteriores (gracias a aquella excepcional naturaleza tan viril) y a la par, la intensidad de expresión, y aquel misterio en que aparecen envueltas las asombrosas creaciones de sus últimos días.

Basta compararlo con el original de Augsburgo para ver que no es ciertamente la imagen del joven Príncipe.

El personaje que nos presenta Tiziano en este soberbio lienzo, es tal y como a sus ojos debía ser el primogénito de Carlos V, el heredero de su poder y de su gloria.

Gallardamente plantada la figura, ceñido el pecho por la armadura finamente damasquinada, la pálida cabeza erguida sobre los hombros, fija lánguidamente los ojos en el espectador. Es todo un acorde rebajado de carmín y polvos de oro, en que nada distrae, nada perturba.

Su encanto, como puede observarse en la mayoría de los cuadros de Tiziano, no está en el dibujo que pudiera ser superado, ni en la ejecución de los trozos, mezquinos algunos, sino en lo maravillosamente armonioso del conjunto. Es como ciertos pasajes de una sinfonía magistral, ejecutada con sordina por la cuerda de la orquesta, que nos cautiva despertando en nosotros una emoción intensa y perdurable.

La comparación entre ambos retratos, el pintado en Augsburgo en 1550, imagen fiel, realista del retratado, con este, del Museo de Madrid es del mayor interés para el artista y para el crítico. Ellos nos muestran la manera de concebir el retrato de Corte del gran maestro veneciano, desdeñando casi por completo la copia fiel de su modelo y sacrificando la verdad a una representación ideal del retratado.

Terminada la Dieta, el Emperador a quien multitud de asuntos

tuvieron que retener allá, determinó que el Príncipe volviera a España. Nombróle de nuevo regente y gobernador de los reinos de Castilla y Aragón y le revistió de amplísimos poderes. Partió Felipe de Augsburgo, embarcó en Génova y llegó a Barcelona el 12 de Julio de 1551.

Aquí damos por terminado el asunto que nos habíamos propuesto dar a conocer hoy.

Acontecimientos políticos de gran importancia ocuparon el interés de Felipe II durante los años siguientes. Vuelve a relacionarse con los artistas más adelante, y entonces es cuando verdaderamente su personalidad y preferencias determinan carácter y orientaciones en el arte español. Pero la descripción de la forma en que esto hubo de verificarse, requiere cierto desarrollo y para ello dedicaremos otra sesión, si estimáis que así lo merece el asunto y que yo soy digno de tratarlo.



SEGUNDA CONFERENCIA

En el pasado mes de Mayo comencé con una conferencia la serie de tres que me fué encargada acerca de los pintores españoles que florecieron bajo la dominación de los Austrias. Por razones que ya expuse en aquella ocasión se escogió para este trabajo mío tan sólo un reinado, el de Felipe II.

En la última sesión traté, aunque ligeramente, de los artistas que en el reinado que nos ocupa florecieron fuera de la Corte y sin relación directa con ella, especialmente en las regiones de Levante, Andalucía y Castilla que siempre abundaron en pintores. Detenidamente hablé de Luis de Morales por estimarlo, no el más importante, pero sí el más representativo de los artistas de su tiempo.

Y ya conocida esta producción entramos de lleno en la Corte, cuyos pintores serán el objeto de nuestro estudio.

La personalidad del rey, las relaciones que mantuvo en su juventud con grandes pintores extranjeros, y las tendencias artísticas que él manifestó en la segunda mitad de su vida, merecen especial estudio, no sólo por la importancia que de por sí ya tienen, sino por lo que pudieron influir en todo el arte español. ¿Qué educación artística tuvo este Príncipe en los años de su niñez? Puede asegurarse que ninguna. Pasó aquella época de su vida al lado de su madre, alternando su existencia monótona y triste, en varias ciudades castellanas, especialmente en Madrid, Toledo, Avila, Ocaña y Aranjuez. La Emperatriz se complacía en que todos respetaran y honraran aquel niño que estaba destinado a regir el más vasto imperio de la cristiandad.

No se separaba de él jamás y lo tenía siempre rodeado de damas ceremoniosas que consagraban su vida a la piedad y a las prácticas de su religión.

Tendría aquí Felipe unos cinco años. Discurre por los salones del Alcázar con su hermana, única compañera de sus juegos infantiles. No les rodea ambiente de alegría ni de bullicio propios a su edad. Las vocecitas animadas y las risas de estos niños desentonarían en aquellos recintos. Aquellas estancias estarían desiertas y silenciosas y a él no llegará otro rumor que el de la parlería o los rezos con que alternan su vida las damas en la pieza inmediata. Aquella existencia se alteraba de cuando en cuando, al llegar a la corte las noticias de un combate, casi siempre una victoria, alcanzada por el padre allá lejos, en Alemania, en Italia o en Africa. Entonces era toda una procesión de nobles, de clero, de militares que desfilaban por palacio. Sabido es que la Emperatriz hacía que todos, después de ser recibidos por ella, pasaran a presentar sus respetos y hacer las debidas reverencias a estos dos niños, los hijos del hombre glorioso. Después el silencio otra vez y al siguiente día, vuelta a la monótona vida con charlas y comentos más animados y nuevas oraciones para dar gracias al Todopoderoso por la victoria alcanzada.

Cuando más adelante el Príncipe Felipe, huérfano de madre, quedó encargado de la gobernación del reino, en ausencia del Emperador, ocúpase, sí, con minuciosidad de los asuntos de gobierno, pero no concedió al arte ni importancia ni estudio.

El comenzó a entrar en relaciones con artistas a los 21 años, cuando hizo, como heredero de Carlos V, su primer viaje a Italia, Alemania y Flandes. Los retratos que Tiziano y Antonio Moro le hicieron en aquella época, fueron ya aquí dados a conocer en la conferencia anterior; estudiamos asimismo la relación del Príncipe con aquellos pintores tan estimados y queridos de su Padre, y suspendimos nuestro trabajo en el momento aquel, año de 1551, en que Felipe regresó a España, de orden de su padre, nombrado de nuevo regente y gobernador de los reinos de Castilla y Aragón.

Los años que siguieron a la vuelta de Felipe de este su primer



MARIA TUDOR.

MUSEO DEL PRADO.

viaje, en el que trabó relaciones con Tiziano y Moro, son ricos en acontecimientos políticos, pero no tienen interés artístico excepcional.

Tratábase nuevamente del matrimonio del Príncipe; y el Emperador pensó en uno puramente político y de cálculo, el de María, heredera de Eduardo VI, con el cual alcanzaría su hijo nada menos que la corona de Inglaterra. Felipe se avino a este enlace que si no satisfacía una pasión amorosa, lisonjeaba su ambición. María, ante la idea de tener un marido joven y heredero de tantos estados, también se complacía en la idea de este matrimonio. Los que no compartieron los entusiasmos de Carlos, de María ni de Felipe, fueron los ingleses. Recelaban, como era natural, el caer bajo la dominación de un extranjero; advertían riesgos para su independencia y libertad; y más que nada, veían con aversión a un príncipe en que, por momentos, se dejaba sentir su predilección por el catolicismo y su carácter intransigente en materias religiosas.

Así, cuando a la muerte de su hermano Eduardo, heredó María el trono de Inglaterra, y el Emperador se apresuró a enviarle instancias en el sentido del matrimonio, a las cuales contestó la reina muy favorablemente, se promovieron disturbios y rebeliones, azuzadas en parte por Francia, que veía como es natural un peligro para ella en aquel enlace.

Dos obras maestras del arte de la pintura están relacionadas con estas bodas reales. Es la una, el retrato que poco antes había hecho Tiziano al Príncipe Felipe y que hoy se conserva en el Museo del Prado. Ya lo estudiamos técnicamente en la última conferencia y no hemos de insistir sobre él. Esta obra que no es ciertamente muy realista, sino más bien la concepción ideal de cómo debía ser el primogénito de Carlos V, tuvo un gran éxito en toda la familia imperial y por ello, y en esta ocasión, la reina María de Hungría, con objeto de animar a la inglesa, no pudo hacer cosa mejor que enviárselo con recomendación de devolverlo tan pronto como tuviera la ventura de poseer el original. El retrato surtió el efecto deseado, y ante él, la inglesa confirmó su resolución de realizar el matrimonio. Una vez hecho esto, el retrato volvió a poder de los Austrias.

La otra obra es el retrato de la reina hecho por Antonio Moro. Este pintor desde que fué introducido en la Corte Española no había

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS

perdido sus relaciones con ella. En 1551 estuvo en Portugal, enviado por el Emperador para hacer varios retratos de la real familia, y en 1552 pintó en Valladolid o en Madrid, esto no puede precisarse, retratos de diferentes personajes españoles. A este artista le fué encomendado el retrato de la novia, María Tudor. Es la obra maestra que se guarda asimismo en el Museo del Prado.

En ella muestra Moro todas sus cualidades pictóricas. La visión que él tuvo de cuanto fué objeto de sus cuadros, fué esencialmente analítica. En esto siguió la tradición de su escuela, y aun cuando contemporáneo del gran Tiziano, no le imitó en la manera de concebir el retrato, dando al personaje retratado un interés a veces dramático y misterioso. Nada de esto. Moro se inspiró en sus antepasados de las Escuelas del Norte, pero más aún en su casi contemporáneo Holbein *el Joven*. Este es el maestro cuyo recuerdo evocan los retratos de Moro. La fidelidad en la representación del personaje tal y como aparece ante los ojos, no como pudiera revestirlo una imaginación poética y creadora que no le era propia. El Moro se recrea como lo hiciera Holbein en la copia fiel de los rasgos fisionómicos sin acentuarlos ni dulcificarlos, en las arrugas del rostro, en el dibujo y carácter de las manos y de igual modo en la interpretación de las telas, de los bordados, de las joyas, y todo lo ejecuta de una manera asombrosa. Pudieran los accesorios de sus cuadros, tan fielmente se hallan representados, ser objeto de inventario descriptivo.

Así procedió en esta ocasión y produjo este retrato admirable como técnica, pero en el que no hizo esfuerzo alguno por tratar de dar a su modelo las gracias femeninas de que carecía. El pelo lacio y rubio, de tono incierto; la frente bombeada; la casi total ausencia de cejas; los ojos grises y fríos, la nariz aplastada y la boca sumida, todo ha sido fielmente reproducido por el pintor. El realismo no puede llegar a más. Lo suntuoso del traje, el terciopelo rojo mezclado con ricos brocados y las valiosas joyas, regalos de Felipe a esta su prometida, no hacen sino realzar la total ausencia de encantos femeninos del modelo.

La Corte de España en esta época carecía en absoluto de pintores

TIZIANO.



DANAE.



VENUS Y ADONIS.

MUSEO DEL PRADO.

nacionales de importancia. Pronto terminó este estado de cosas con la aparición de Sánchez Coello, del cual nos ocuparemos después; pero hemos antes de decir algo de las relaciones que en estos años y en los siguientes conservó Felipe II con Tiziano y Moro.

Desde que Tiziano y el Príncipe se conocieron en Milán, el pintor veneciano tuvo siempre deferencias para el hijo de su protector y aún en vida del padre hizo obras destinadas a Felipe. Es una de ellas la Danae del Museo del Prado. Fué pintada en 1554 y enviada directamente a España. El asunto ya lo había tratado el pintor años antes y obtenido con él un gran éxito. Esta obra no es una copia de la anterior; es una repetición con variantes y en su ejecución se advierte que el artista ha puesto su mayor empeño, cual si se tratara de la primera vez que ejecutaba el mismo asunto.

Es una obra completamente clásica y uno de los más hermosos desnudos que se han pintado. Está concebida después de la estancia del pintor en Roma, e inspirada ante la contemplación del idealismo plástico de las esculturas antiguas. Supo aquí Tiziano realzar el ritmo armonioso de las formas clásicas y la serenidad del arte pagano con una expresión de vida y un calor, de que carecen, a pesar de su perfección, las obras de los antiguos. Representa el lienzo a Danae encerrada en la fortaleza, en el momento en que Júpiter, enamorado de ella ciegamente, penetra en aquel encierro convertido en lluvia de oro. La postura del desnudo y la expresión de sus ojos, revelan un voluptuoso abandono. La vieja esclava, corrompida por la dádiva del dios, recoge ansiosa en su delantal las monedas que arroja la nube.

El asunto es escabroso, pero está tratado con tal elevación y nobleza, que al contemplar esta evocación pagana, vibrante y dulce, armónica y rica de color, el poder del arte hace que se disipe toda malicia malsana para dar sólo lugar a una emoción artística, intensa y bella. Esta obra fué acogida con estusiasmo en la Corte de España, decoró después siempre los salones de Felipe II y en tiempo de Carlos II figuraba en el Alcázar de Madrid entre otras del mismo autor, en las llamadas Bóvedas del Tiziano. Conviene recordar esto, con objeto de que aquellos que en nuestros días sienten reparos al ver en exposiciones o en otros lugares, cuadros modernos en que

se representan figuras desnudas, achacándolo a la corrupción de los tiempos en que vivimos, sepan que en las cortes más exigentes en materias religiosas de la época de la grandeza de España, composiciones como ésta figuraban en primera línea y eran admiradas por todos, sin precocupación alguna.

Poco después y con motivo de la boda de Felipe con María Tudor, Tiziano envió al Rey otro cuadro de los que él llamaba Fábulas o Poesías, aquel de Venus y Adonis que también se conserva en el Museo del Prado. Envióselo acompañado de una carta en la que, entre otras cosas y anunciándole otros envíos de cuadros, le decía: «Y como la Danae que yo he enviado ya a Vuestra Majestad se veía toda entera por la parte de delante, he querido cambiar en este segundo poema y hacer mostrar la parte opuesta, para que produzcan más agradable efecto ambos cuadros, en el gabinete a que están destinados.» De este párrafo y otros semejantes de la correspondencia que mantuvieron el Rey y el Pintor, quieren sacar partido algunos historiadores y críticos dando a entender que entre estos dos personajes había un cierto comercio que no estaba encaminado especialmente al culto y mantenimiento de las virtudes matrimoniales. No hay razón para ello; ni en las obras hay nada de lascivo, ni en la correspondencia hay reticencias que den lugar a semejantes sospechas. Hay, sí, gran contraste entre el carácter de las obras que Tiziano en esta época dedicaba al Emperador, y las que dedicaba a su hijo; las primeras, como el cuadro de la Gloria que ya vimos aquí, eran obras de carácter religioso destinadas a acompañar a Carlos V en su retiro de Yuste; estas otras habían de ser la decoración del Palacio de un monarca joven y poderoso y por lo tanto es bien explicable que los asuntos fueran totalmente distintos.

Se representa en este poema de Venus y Adonis el momento aquel en que ella, presagiando la muerte del bello cazador, le estrecha en sus brazos y con semblante amoroso procura persuadirle de que no se empeñe en la lucha con animales feroces. Para hacer más significativo el paso, puso el artista, un tanto retirado, al Amor dormido. En cuanto a la técnica y maestría de la obra, no hemos de repetir lo ya dicho aquí en otra ocasión. Observamos tan sólo que el mal

estado de conservación en que se encuentra y los repintes torpes que en ella se ven, la hacen desmerecer mucho. Con algunas variantes repitió este asunto diferentes veces.

Pasó algún tiempo después de esta fecha en que el pintor no tuvo relación con la corte de España, al menos no existe la correspondencia ni ninguna obra de su mano de las que hubiera podido enviar a Felipe II. El Rey, después de la muerte de Carlos V, examinando los asuntos de su padre con la conciencia meticulosa que le era propia, se ocupó de nuevo de la pensión de Tiziano. En 1558 ordenó al gobernador de Milán, el Duque de Sessa, que se le abonaran al pintor varios atrasos que con él se tenían, pero... los monarcas, aun los más absolutos, no ejercen a grandes distancias una acción inmediata entre sus jueces y sus tesoreros y ello fué causa de que el gran pintor no cobrase al principio y fuera su hijo Orazio víctima de un atentado que estuvo a punto de costarle la vida, al tratar de cobrar; esto acarreara un proceso tan lento como enojoso para el pintor; cobrase éste al fin pero sólo a medias. El pintor escribía cartas y cartas al Rey invencible y católico. El Rey daba órdenes y órdenes a Italia, pero sus órdenes se retrasaban, y por fin no se cumplían, y así pasaron varios años. Consérvase toda esta correspondencia, curiosa e importante, para mostrar el estado de aquella administración, pero no es esta ocasión de darla a conocer; es larga, no cabe dentro de las proporciones que hemos de dar a estas conferenciasy a más de eso está publicada.

Con objeto de ir conservando, hasta donde sea posible, el orden cronológico en este estudio, dejaremos para más adelante el hablar de las últimas relaciones que años después mantuvieron Felipe II y Tiziano y volvamos algo atrás.

Los años de 1554 a 1559 fueron de una actividad política extraordinaria. Los acontecimientos se sucedieron con gran rapidez y el rey no es fácil que tuviera momentos de reposo que dedicar al arte ni a los pintores. En el primero de estos años, el de su boda con la inglesa, recibió como dote de este casamiento, la cesión que a su nombre hizo el Emperador de sus estados de Nápoles y Milán. El efecto que produjo Felipe en los ingleses fué menos desfavorable que lo que ellos mismos esperaban. El por su parte se esforzó en

hacerse transigente y amable y llegó a conquistar alguna simpatía entre ciertos nobles.

Felipe permaneció en Inglaterra mientras tuvo esperanzas de sucesión, pero esta no llegaba. Los franceses, temerosos de aquel matrimonio que unía contra ellos a sus dos más fuertes enemigos, suscitaron la guerra a Carlos V; y éste que acababa de perder a su Madre Doña Juana, muerta en Tordesillas en Abril de 1555, y que se encontraba cada vez más fatigado y enfermo, decidió abdicar en su hijo la gobernación de sus Estados y con este objeto le llamó a Flandes, y en Bruselas el día 25 de Octubre de aquel año de 1555, renunció aquellos Estados de Flandes y Brabante en el príncipe Don Felipe, rey de Nápoles y de Inglaterra. Poco después, en Enero de 1556, renunció asimismo en su hijo los reinos de León, Castilla y Aragón.

Los primeros años del nuevo reinado, se caracterizan por la lucha desesperada del Pontífice Paulo IV contra Felipe II, a quien quería arrebatar el dominio del reino de Nápoles.

Los franceses, aprovechando las circunstancias y hostigados por el Papa, le atacaron en sus reinos de Italia y en los Países Bajos. Felipe, que había vuelto a Inglaterra, consiguió mover de tal suerte el ánimo de los ingleses, que declararon la guerra a Francia, enviando un cuerpo de tropas. Pero no era esto necesario para contener el furor de los franceses; aún quedaban los guerreros que se formaran al lado del Emperador y las tropas maravillosas con que él había vencido en tan diversos lugares. El Duque de Alba en Italia, supo contener al enemigo y Manuel Filiberto, Duque de Saboya, destrozó por completo en los alrededores de San Quintín, el escogido cuerpo de ejército francés que se proponía invadir a Flandes.

El 21 de Septiembre del año siguiente, 1558, moría en Yuste Carlos V.

En el mes de Noviembre volvió a quedar viudo Felipe II por la muerte de la reina de Inglaterra. Su relativa influencia en aquel país, terminó, pues, por completo.

Al año siguiente, 1559, se hacía la paz entre los reyes de Francia y España. Para facilitar el tratado se acordó el matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois, hija de Enrique II de Francia.

MORO.

ALEJANDRO FARNESIO.

ACADEMIA DE BELLAS ARTES

PARMA.

SÁNCHEZ COELLO



EL PRÍNCIPE DON CARLOS

MUSEO IMPERIAL

VIENA.

ATRIBUIDO Á MORO.



[illegible]

[illegible]

SÁNCHEZ COELLO.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Como se ve, este breve período de tiempo, fué poco propicio en la Corte española para el sereno cultivo del arte. Un solo artista continúa en relación directa con el rey, en estos años. Es Antonio Moro. Firmaba ya sus obras como pintor de Felipe, Rey de España, por ejemplo, el famoso «Cristo resucitado» hoy en la colección del coronel Droogleever en Nimege.

Todo hace pensar que el pintor pasó gran parte del año 1556 en su patria, en Utrecht, y que al siguiente año en Bruselas fué el pintor de la Corte. Dos obras de este año lo atestiguan. Es la una el retrato de Alejandro Farnesio, a los 14 años de edad. A este importante personaje, que tanto brilló después en este reinado, nos lo representa el artista con una distinción suprema. La elegante silueta se destaca sobre un fondo obscuro. Viste de seda blanca y lleva capa corta obscura, y toca negra. La expresión despierta e inteligente, recuerda mucho la de su madre Margarita de Parma, hija natural de Carlos V. Consérvase esta preciosa obra, una de las más bellas que hizo Moro, en el Museo de la Academia de Bellas Artes de Parma.

La otra obra es el retrato de Felipe II con armadura y bastón de mando, tal como iba en ocasión de la campaña realizada aquel año. La existencia de este retrato nos es desconocida. En la Biblioteca de El Escorial hay uno que, según el inventario fechado en 1.º de Junio de 1575, es este mismo. Dice dicho inventario:

«Un retrato entero del Rey Don Phelippe nuestro señor, con mangas de malla y coselete, con un bastón en la mano y banda roja, con botas y espuelas y calzas blancas, de pincel y sobre lienzo, de mano de Antonio Moro. Es retrato de la manera que andara quando la guerra de Sant Quintin.»

Pero a pesar del inventario, no podemos creer que este lienzo de El Escorial sea de mano de Antonio Moro. Hubiera hecho en este caso, teniendo por modelo al Rey, una obra más estudiada, más maestra. Este será sin duda una copia; conserva no obstante el interés histórico y nos da la imagen de aquel hombre en un momento decisivo de su vida. El retrato aspira a tener un cierto aire marcial que no va ni con el temperamento, ni con el portante del modelo. Felipe II no fué nunca hombre de guerra. En esta primera época de su reinado, le obligaron sus enemigos a hacer una guerra

que él no provocó. Más adelante, si sostuvo terribles luchas, fué por el mantenimiento de la fe católica, su eterna aspiración. En la ocasión esta, como en todas las demás, él no dirigió las operaciones militares. Se contentó con situarse cerca de Cambray disponiendo la incorporación al ejército aliado de la división inglesa, refuerzo que se debía en absoluto a su habilidad y prestigio personal. El no se unió al ejército, hasta algunos días después de la batalla y él determinó no marchar sobre París como quería el Duque de Saboya. Su deseo era el de la paz inmediata, para poder dedicarse a organizar el gobierno de los Países Bajos y regresar a España.

Este regreso se verificó en Septiembre de 1559 y entre los pocos flamencos y holandeses que vinieron de su patria, tras de Felipe II, se contaba Antonio Moro. En la Corte española pasó algún tiempo, fué muy apreciado del Rey, alojado en Palacio, donde estableció su taller, y allí trabajó en estos años sin descanso. Muchas de estas obras, casi todas retratos, fueron a parar al Palacio del Pardo, y allí fueron destruídas en el incendio acaecido el año de 1604. Suponemos que el original del retrato de El Escorial, perecería allí: Cean Bermúdez lo da como seguro: «Allí estaba, dice, en la primera sala el gran retrato de Felipe II, de cuerpo entero, que pintó en Flandes, cuando pasó a San Quintín».

De pronto y al parecer sin motivo justificado, Moro pidió una licencia y salió camino de su Patria, de donde ya no volvió a España. Como esto coincidió con la rebelión de Flandes, se estima que su presencia en la Corte se hizo difícil en aquella ocasión, y no ciertamente por desfavor del Rey, cuyo aprecio tuvo siempre, sino por temor a las camarillas y a los personajes que rodeaba a las reales personas que miraban con sospechas a este insigne holandés.

La importancia de Antonio Moro en el desarrollo del arte español es grande, él determinó el estilo del más importante pintor de aquellos años, Alonso Sánchez Coello, que fundó a su vez la escuela de los retratistas de la Corte de Felipe II y de su hijo Felipe III

Este es el pintor español de la corte de Felipe II.

Nació en el lugar de Benifayó, reino de Valencia, a principios del siglo XVI. Llamóse Alonso Sánchez Galván Coello, pero conocido fué en su época, y consagrado después su nombre como Sánchez

Coello. Se le tuvo por portugués durante mucho tiempo. Sin duda debido a su nombre Coello, Vicencio Carducho y Palomino así lo consideran. Contribuyó a ello el que pasase este artista parte de su vida en Portugal. El Padre Sigüenza, su amigo, y Lázaro Díaz del Valle que se ocupan de él, no dan a conocer su origen. Cean Bermúdez da como comprobación de ser español, la de la genealogía presentada en las pruebas de hábito de Santiago, de Antonio Herrera, nieto de Sánchez Coello, en la que no se dice nada de esto. No obstante, el origen de la familia era en efecto portugués, como indica el apellido.

La primera noticia que se tiene de él, plenamente confirmada, es la de que aparece residiendo en Madrid ya como pintor conocido en 1541 y contrae matrimonio en dicho año con Doña Luisa Reynalte, en la parroquia de San Miguel.

Por el estilo de las obras de sus primeros años y por noticias de poca autoridad, se suponía que habría aprendido su arte en Italia. Mr. Hymans en su libro sobre Antonio Moro, da a conocer un documento (de que ya nos hemos ocupado aquí) por el que parece que Sánchez Coello fué discípulo de Moro, en Bruselas, con anterioridad a esta fecha.

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es, que en estos años aparece en estrecha relación con Moro en Madrid, y es después un gran amigo y el más insigne de sus discípulos. Juntos fueron a Lisboa el año de 1542 cuando Moro fué allá de orden de Carlos V a hacer los retratos de aquella familia real. Regresó el maestro a España, pero Sánchez Coello quedó en Portugal, donde su familia gozaba privilegios de Nobleza. Estuvo al servicio del Príncipe Don Juan, casado con Doña Juana hermana de Felipe II. Cuando Felipe quedó sin su pintor de confianza por haberse marchado Moro a su Patria, Sánchez Coello, recomendado por la Princesa, vino a Madrid y desde entonces fué siempre el más estimado y distinguido de los pintores de Felipe II. Mucho le apreció el Rey; cuando no le llevaba a sus jornadas, cosa que ocurría con frecuencia, estaba en correspondencia con él y a menudo encabezaba sus cartas: «Al muy amado hijo Alonso Sánchez Coello». Pacheco refiere escenas de la vida del pintor y para manifestar el alto aprecio en que le tenía el Rey dice: «Aposentóle en

unas casas principales junto a palacio, donde teniendo él sólo llave, por un tránsito secreto, con ropa de levantar, solía muchas veces entrar en su casa a deshora y asaltarlo comiendo con su familia; y queriéndose levantar a hacerle la debida reverencia, como a su rey, le mandaba que se estuviese quedo, y se entraba a entretener en su obrador. Otras veces le cogía sentado, pintando, y llegando por las espaldas le ponía las manos sobre los hombros, y viéndose Alonso Sánchez tan favorecido de Su Majestad y procurando con justo comedimiento ponerse en pie, le hacía sentar y proseguir su pintura.

Retratóle muchas veces armado, a pie y a caballo, de camino, con capa y gorra. Y asimismo diez y siete personas reales entre reinas, príncipes e infantes, que le honraban y estimaban en tanto, que se entraban a festejar y recrear en su casa con su mujer e hijos. No menos le honraron por fama los mayores príncipes del mundo: hasta los pontífices Gregorio XIII y Sixto V, el gran duque de Florencia, el de Saboya, el Cardenal Alejandro Farnesio, hermano del Duque de Parma.

No faltó a su mesa jamás un título o principal caballero, porque siendo tan favorecido de tan gran monarca, muchos se favorecían de él. Fué su casa frecuentada de los mayores personajes de su tiempo, del Cardenal Granvella, del Arzobispo de Toledo Don Gaspar de Quiroga, de Don Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla, y lo que más es, del Señor Don Juan de Austria y del Príncipe Don Carlos y de infinitos señores, títulos y embajadores, de tal manera que muchos días los caballos, literas, coches y sillas ocuparon dos grandes patios de su casa, y siendo el pintor más lucido de su tiempo, ganó más de 55.000 ducados!»

Todo esto, escrito pocos años después de aquellos en que sucediera, nos muestra, aparte ciertos detalles pintorescos de cuya veracidad puede dudarse, la importancia del pintor y sus relaciones con el Rey. A su servicio continuó hasta su muerte. Esta acaeció en Madrid, no en 1590 como dicen casi todos sus biógrafos, sino antes de esta fecha. Ya veremos esto.

En lo relativo a sus obras débese ante todo, para hacer su estudio, clasificarlas en dos grupos, los retratos y los cuadros de asunto.

SANCHEZ COELLO.



EL PRINCIPE DON CARLOS.

MUSEO DEL PRADO.

Son dos producciones totalmente distintas. Primeramente nos ocuparemos de los retratos.

Esta escuela de retratistas de la Corte, la forman cuatro generaciones, la de Moro, la de Coello, la de Pantoja de la Cruz y la de Bartolomé González. Se influyen, se imitan, se copian los unos a los otros, pero esto no obstante, se les diferencia bien. En más de medio siglo de desarrollo del estilo, fué éste sufriendo ciertas transformaciones. Debe, como observación general, hacerse la de que este estilo va degenerando sensiblemente, las transformaciones son graduales y a veces no es posible separar con línea segura y criterio científico, las últimas obras del uno y las primeras del otro inmediato. Sánchez Coello, en los retratos, es un continuador de su maestro Antonio Moro, comienza imitándole tan a la perfección, que algunas de aquellas sus obras, se tuvieron por originales del maestro. Por ejemplo el retrato de la Infanta Doña Juana que figura en el Real Museo de Bruselas, estuvo atribuído a Moro, después lo fué a Sánchez Coello y hoy figura como copia hecha por Sánchez Coello de un original de Moro.

No nos ocuparemos aquí de las relaciones que puede haber entre el estilo de estos retratistas españoles y los franceses de aquellos años, Clouet y sus discípulos. Hay, sí, una cierta semejanza, pero esto se debe tan sólo a la contemporaneidad y al origen de ambas manifestaciones pictóricas inspiradas una y otra en las escuelas del Norte.

Sigamos ahora tan sólo en su producción a Sánchez Coello, el primero y el más importante de estos pintores.

El más antiguo de los retratos conocidos que hizo en la Corte de España, es el del heredero del trono, el hijo único, entonces, de Felipe II, el desgraciado Príncipe Don Carlos. Me refiero al del Museo del Prado, pues le hizo algún otro que veremos después.

Este personaje no representa aquí arriba de 12 años y como había nacido en 1545 la fecha del cuadro no será posterior a 1557. En este año no era Sánchez Coello aún pintor del rey de España, lo era de la Corte de Portugal y debe, por lo tanto, suponerse que esté hecho este retrato, en algún viaje que hiciera el artista desde el vecino reino a Valladolid o Madrid, residencias habituales del Príncipe.

El interés que de siempre ha inspirado esta figura histórica, es

excepcional. Bastaría a ello el hecho de aprisionar un rey a su propio hijo, y formarle proceso. Aumenta ese interés sobremanera el que aquel rey fuera Felipe II, que por su carácter especial, ha hecho que el espíritu de partido esté siempre propicio a encontrar en todos sus actos, o motivos de elogio o de censura, apasionados uno y otro las más de las veces. Y lo completan, por último, la reserva y misterio de que rodeaba comúnmente las acciones aquel soberano, y la circunstancia de que su tercer esposa Doña Isabel de Valois hubiera sido un día la prometida de su hijo.

La novela estaba hecha. Pocas veces habrán encontrado los escritores apasionados y los forjadores de dramas con aspecto verídico, ocasión más oportuna de dar rienda suelta a su fantasía y de falsear el carácter y las acciones de los personajes históricos.

En este retrato se representa al Príncipe algo antes de que diera comienzo el conflicto familiar. El se formó en estos primeros años de su vida, como a su vez le había ocurrido a Felipe II, lejos de su Padre. Crióse bajo la inspección de los archiduques Maximiliano y María, y de Doña Juana de Portugal, su tía paterna, y todo hace pensar que lo sería rodeado de halagos y hasta de adulaciones. Su abuelo, el Emperador, no intervino para nada en su educación, se hallaba lejos de España y cuando vino, le halló ya en edad de cerca de 13 años. Fué en Valladolid a su paso para el Monasterio de Yuste y quedó poco satisfecho de su conversación y modales. Fué el año mismo (1556) en que se proclamó rey a Felipe II y en que al verificarse la ceremonia, este niño, en la plaza Mayor de Valladolid a presencia de la grandeza y del pueblo, proclamó solemnemente a su Padre como rey de Castilla. Precisamente en ese año, o en el inmediato, a juzgar por la edad del modelo, está hecho este retrato.

Sánchez Coello nos lo representa casi de frente y en pie. Lleva jubón y gregüescos de color amarillo anaranjado vareteados de cordondillo de oro, calzas verdosas; cuello alechugado; bohemio morado forrado de piel de cisne; en la cabeza una gorra negra con cintillo de pedrería; cinto negro con broches y hebillas de oro. Tiene el pelo corto como lo llevó siempre este príncipe.

Muestra bien en su técnica las cualidades de su autor. La silueta está bien encontrada y da la mayor esbeltez a la figura.

Está todo muy cuidado, se ve que el pintor hizo un esfuerzo dada la importancia del personaje. Procedió según su costumbre, sobre un bosquejo detallado, e insistiendo y corrigiendo después en los trozos ya ejecutados. En ciertos puntos, para lograr finezas de ejecución, como algunos adornos y lós pelos de la piel, ha pintado sobre lo anterior y en seco. Todo él está bien dibujado, especialmente la cabeza; las facciones están acusadas con especial esmero y está logrado el carácter, difícil, especialmente en la imagen de un niño.

¡Cuán ajenos estarían el pintor y el modelo, al ejecutarse esta obra, de pensar que pasados los siglos vendrían las generaciones curiosas a tratar de buscar en la fisonomía y expresión del Príncipe, en este lienzo, algo que explicara su modalidad, su vida y su triste fin! Pero aquí es aún muy niño Don Carlos para que su fisonomía pueda explicar nada. El permanece eternamente con su tipo fino y su cara pálida, mirando al espectador fríamente, sin darnos a entender, poco ni mucho, que sean ciertas aquellas afirmaciones de los historiadores que dicen, que ya en esta época descubría malas inclinaciones, genio impetuoso, y tendencia a la crueldad.

Poco después comenzaron las disensiones entre el Padre y el Hijo. El Rey ya tenía noticias del poco aprovechamiento del Príncipe, que le comunicaron sus maestros, cuando se encontraba en Inglaterra y en Flandes. Esta y otras faltas de Don Carlos, fueron lo bastante para que su Padre determinara con respecto a su heredero un régimen de disciplina y dureza. Este régimen dió el peor resultado. El hijo, por su carácter y por su educación, se rebeló y dieron comienzo aquella serie de acontecimientos nefastos para todos.

No conocía yo, hasta hace poco, ningún retrato del Príncipe Don Carlos en esta segunda época de su vida. Es decir, conocía varios, pero no se apreciaba en ninguno carácter realista, ni estar hecho del natural. El retrato buscado ha aparecido; estuvo mucho tiempo en los depósitos del Museo Imperial de Viena, totalmente ignorado. Hoy figura ya en la sala española de aquel Museo. Sólo ha dado noticia de él, Zimmerman, en la importante publicación austriaca que dicho señor dirige, relativa a la Iconografía de la Casa de Habsburgo.

Estimo que este retrato cuya fotografía se ha hecho recientemente y por encargo mío, es aún desconocido del público y la crítica españoles.

Está firmado y fechado por Sánchez Coello en 1564, es decir, cuando Don Carlos tenía 19 años.

Se representa aquí el Príncipe con aire bastante pretencioso, es pálido, de ese pálido típico de los austriacos, que no suele encontrarse en otras razas, pelo castaño y ojos azules obscuros.

Se ve ya en él su aspecto enfermizo, como debía de ser en efecto, pues llevaba sufriendo más de dos años. Lo más interesante en esta cabeza son los ojos, la mirada. Hay en ella una expresión marcada de disgusto, de desprecio mezclado de amargura, cual si le faltase vida interior, fuerza y salud. Y eso lo expresa claramente en este retrato este hombre joven, llamado a ser el más poderoso señor de su época. El arte ayuda aquí a la investigación histórica y más dice este retrato que pudiera decir un tratado acerca de Don Carlos. Debe tenerse en cuenta que Sánchez Coello trataría en lo posible y hasta donde se lo permitiera su arte realista y escudriñador, de lo característico de sus modelos, de dulcificar los rasgos fisionómicos de este personaje, y podremos así calcular cómo sería el Príncipe Don Carlos a los 19 años.

Aunque está bastante repintado este cuadro en algunos trozos, conserva bien el carácter y muestra las cualidades de su autor. La cabeza está casi intacta. La figura planta no más que regularmente; no se debe esto a ningún desdibujo sino a repintes que hay en el suelo y que hacen mal efecto, por ejemplo, detrás del pie izquierdo, que parece, especialmente en la parte del talón, que pisa mal en el suelo.

Viste el Príncipe traje, medias y zapatos color amarillo oro, capilla negra y gorra negra con adornos del tono del traje. Lleva el toisón sobre su pecho y de la mano izquierda, que apoya en el pomo de la espada, destaca innecesariamente el dedo índice para ostentar una sortija ridícula.

Como hemos dicho, esta obra está fechada el año de 1564, el mismo en que se agravó de sus enfermedades, y llegó a otorgar testamento.

Pasado que fué el peligro de muerte, vivió aún cuatro años más, los más dolorosos de su existencia y aquellos en que mayores proporciones tomó la cuestión familiar. El príncipe llegó a cometer todo género de excesos y de locuras, los escándalos comenzaban a hacerse públicos y el respeto para la augusta sangre de los reyes católicos, sufría un rudo golpe. Felipe II actuó con energía y frialdad, cual si se tratara de juzgar a un delincuente con el que no le uniera vínculo alguno. El hijo fué procesado y recluído.

Este sacrificio de la propia sangre, llevado a cabo con una serenidad absoluta, es lo que unos estiman un acto sublime, y otros la manifestación de una crueldad poco frecuente.

De lo que resultaba del proceso no podía por menos el Príncipe de ser condenado a muerte, conforme a las leyes generales del reino. El Rey había de decidir, o entre usar del rigor de la justicia, o dispensar la pena. Pero no llegó a tanto el caso. Don Carlos, víctima de su desesperación y de sus locuras, murió en su prisión en aquellos momentos, cuando contaba 23 años de edad, desenlazando así de la única manera posible aquella espantosa tragedia.

Existe otro retrato de este Príncipe atribuído asimismo a Sánchez Coello. Se le representa ya en la última época de su vida. Hay de él varias repeticiones o copias, todas medianas, la mejor está en Viena y la he podido estudiar detenidamente. Este retrato estimo que tiene poco interés. No tiene carácter realista alguno y parece no estar hecho del natural. Por otra parte no era fácil que en la última época de este Príncipe, pintor alguno, ni siquiera Sánchez Coello tan estimado en la Corte, pudiera aproximarse a Don Carlos. Pienso que este retrato está pintado después de la muerte del personaje, de recuerdo y por dibujos y estudios que el artista hubiera hecho con anterioridad. Es la cabeza insegura, débil de dibujo y de poco bulto; el haber varias repeticiones parece confirmar que esté hecho en ocasión de la muerte, y con objeto de enviar la efigie del infortunado Príncipe a los individuos de la familia que residían en Austria, en Alemania, en Bohemia, etc.

La serie de retratos de los personajes de la Corte de España que hiciera Sánchez Coello, es numerosísima. Su exposición y estudio, es digna de un libro, pero no tiene cabida en una conferencia. Así

me limitaré por hoy a dar a conocer algunos de los más salientes.

Dos de interés, son los de las infantas, hijas de Felipe II y su tercera mujer Isabel de Valois, de nuestro Museo.

Es uno de ellos el de Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos en tiempo de su hermano Felipe III, y una de las más simpáticas figuras de aquel reinado.

Representa aquí unos 12 ó 13 años y puede por tanto establecerse la fecha del retrato, en 1578 ó 1579. Luce en él, Sánchez Coello, su saber y habilidad. Los adornos del traje, las joyas, están resueltos a la perfección, la cabeza es correctísima de dibujo y se aprecia que es un fidelísimo retrato. A fuerza de querer reproducirlo todo y con sus menores detalles, resulta duro y rígido. Las manos, frecuentemente convencionales en las obras de Sánchez Coello, están aquí especialmente estudiadas. (El pañuelo que tiene en la mano no da idea de una cosa ligera y flexible, parece materia dura). Don Pedro de Madrazo piensa de este retrato, como del primero que hemos visto del Príncipe Don Carlos, que fueron de cuerpo entero, que se deterioraron en el incendio del Alcázar y que después fueron cortados por su parte inferior. No es posible pronunciarse acerca de esto; la proporción en que aparecen hoy va muy bien, especialmente dado su tamaño, y además estos retratistas la usaron con frecuencia en otras obras de las que sabemos con certeza que no están cortadas.

El retrato de la otra Infanta, Doña Catalina Micaela, lo considero excepcional y uno de los mejores trozos de pintura que han salido de mano de Sánchez Coello. Es de los mismos años que el anterior. Aquí el artista se encontró, ante un modelo de una belleza extraordinaria. La expresión de los ojos negros de esta infanta, su precioso color sonrosado, su distinción, su gracia, son singularísimos. Comprendió bien Sánchez Coello el partido que podía sacar de aquella figura y realizó este retrato intenso y brillante. Usó de otra técnica más libre, y sobre todo, en el colorido, tuvo atrevimientos a que no nos tenía acostumbrados. Abandonando en parte su estilo, se inspiró en esta ocasión en los Venecianos, especialmente en Tintoretto.

Para mostrar una figura de cuerpo entero de este pintor, he



INFANTA DOÑA ISABEL CLARA EUGENIA.

INFANTA DOÑA CATALINA MICAELA.

MUSEO DEL PRADO.

escogido el retrato de una dama desconocida que figura en el Museo Imperial de Viena. Es también de los retratos fuertes e intensos de este artista. Nada ha escapado a su reproducción, la fotografía no llegaría a dar más detalles, ni a dibujar con mayor perfección los muchos adornos de este complicadísimo vestido. Se comprende que colocado en el correspondiente maniquí ha permanecido una buena temporada ante la observación y estudio del paciente pintor. El traje es rojo y los adornos plata, la armonía está hábilmente encontrada y produce el efecto buscado.

Del hombre más popular de la corte, de la más noble y saliente figura del cuadro histórico de aquella época, hizo Sánchez Coello diferentes retratos. Fué éste, Don Juan de Austria.

Entre los papeles de Estado del Cardenal Granvela figura entre otras una nota del Emperador que dice: «Huve un hijo natural de una mujer soltera, el cual se llama Gerónimo». Este niño fruto del amor de Carlos V y de una joven de Ratisbona, llamada Bárbara Blomberg, había pasado su infancia en una humilde obscuridad. Quiso el Padre tener guardado este secreto, no se sabe porqué, pues no hizo lo mismo con su hija Margarita habida también ilegítimamente, y a la cual desde luego la rodeó de respetos y de honores. Esto no obstante cuidó de su crianza e hizo pronto trasladarlo a España, donde ya él pensaba retirarse. A su muerte Felipe II, para quien el origen de este niño no era un secreto, continuó velando por él, y pronto, y en ocasión solemne y pública al colgarle el toisón de oro y darle el título de excelencia exclamó: «Buen ánimo, niño mío, que sois hijo de un nobilísimo varón. El Emperador Carlos V que en el cielo vive, es mi padre y el vuestro».

Algunos historiadores de este reinado suponen que este acto, como el de hacer a Margarita gobernadora de los Países Bajos, no fué sino una habilidad política de Felipe II, que juzgó oportuno colocar entre él y la nobleza una clase de bastardos imperiales que le separase en adelante del resto de la humanidad. No parece así; aquellos actos no fueron sino el cumplimiento de los más elementales deberes de humanidad, y el respeto debido a la memoria de su padre.

Desde el instante aquel este personaje aparece con el nombre

de Juan de Austria. Fué el compañero del Príncipe Don Carlos su sobrino, de quien era más joven en dos años; esta relación terminó pronto a causa de las violencias del Príncipe.

El carácter de Don Juan, su simpatía, su figura y su abolengo, hicieron pronto y dadas las circunstancias, que se le preparase por todos, el brillante papel del héroe de aquella familia. El Rey, sin embargo, le destinaba para el estado eclesiástico, pero tuvo que desistir a causa de la vocación decidida que demostraba su hermano por la carrera de las armas. Su vida es una brillante y no interrumpida serie de triunfos contra los corsarios y contra los moriscos en Europa y en Africa. Cuando tan sólo contaba 24 años, su prestigio, su pericia y su valor, decidieron favorablemente en unas cuantas horas sangrientas, en el golfo de Lepanto, una crisis histórica, de cuyo resultado dependía en aquel instante la orientación y marcha de la humanidad. Cumplió con creces en el papel de héroe que el destino parecía haberle reservado.

Sábese, como he dicho, que a Don Juan de Austria le retrató Sánchez Coello varias veces, lo que se desconoce es el paradero de casi todos estos retratos. Los que se le atribuyen, no son sino copias y en general bastante deficientes. Como excepción cito el indudable y hermoso original, que figura en la Galería Trotti, en París. Tiene el carácter guerrero que se debe al personaje. La cabeza de mucho carácter demuestra estar hecha ante el modelo vivo. Debe de ser obra de los años que mediaron entre Lepanto (1571) y la muerte de Don Juan (1578). Lo que es muy débil en este lienzo es el famoso león Austria. Es explicable, estará hecho por algún dibujo, pues no es fácil que semejante animal se aviniera a servir de paciente modelo al pintor de la Corte.

Retrato de última época de Sánchez Coello debe de ser el de Wenceslao de Bohemia, sobrino de Felipe II, en el cual, el pintor muestra una maestría mayor que en obras anteriores. La cabeza es más humana y suave que la mayoría de cuantas hizo; la armadura es la verdad misma. Si esta obra tuviera algo más de acento, de sensibilidad artística, estaría a la altura de los más bellos retratos de Antonio Moro.

Dejo para otra conferencia tratar de Sánchez Coello como pintor

sea de hacer de la venida del
Espiritusancto y da su muger
por la sepultura en propiedad
un retablo de lienço al olio y
adereço el altar de suerte que
valga mas de cien ducados
el adereço y retablo y que
traira licencia para ello obli
garonse christoval de salcedo
y fran.co fernaldes y que si no
lo cumplieren todo dentro de
cinco meses pagaran diez duca
dos del cabullimiento - no testo.

una niña de ludovico estranjero — En quince de agosto se enterro
una niña de ludovico flamenco
que vive en la casa don ...

... criatura ... nobre de la cuesta de los
caños del peral dio dos [illegible] del cabulli-
miento.

... — En siete de ag.to se enterro en
... marin de ... muger
de fran.co miller ... recibio
todos los sacramentos enterrose
en la sepultura de damiana de
mena ... piedra que esta
al lado del pilar de las imagines dio
del cabullimiento seis ducados. —

Alonso sanchez pintor del rei — En ocho de ag.to murio a.o sanchez
pintor del rei recibio la uncion y avia
seis dias q avia confesado y comulga
do, no testo quedan le dos hijos y quatro
hijas. Enterrose en junto al altar que

... no a pagado la sepultura ... concierto —

PARTIDA DE DEFUNCIÓN DE SÁNCHEZ COELLO.

PARROQUIA DE SANTIAGO
MADRID.

de cuadros de composición; esto lo haré cuando hable de los pintores españoles que llevó Felipe II a El Escorial.

Hoy, antes de terminar, sólo daré cuenta de una investigación que he podido completar relativa a este pintor y que tiene interés; es la rectificación de la fecha de su muerte.

Palomino dice: Alonso Sánchez Çoello, «murió el año de mil quinientos y noventa aunque otros dicen que murió después del año de mil y seiscientos, a los setenta y cinco de su edad, con gran sentimiento del Arte, y especialmente de su Majestad, que le estimaba mucho».

Esta fecha de 1590 fué tomada por todos como exacta. Cean Bermúdez vió la partida y dió conocimiento de ella en la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España*, mas no la publicó, quedó perdida la referencia y hasta hoy se ha venido repitiendo como la verdadera. Es más, alguien que dice conocer unos documentos existentes en Palacio, sacó partido de ella para decir que Felipe II fué ingrato con su pintor, el cual ni siquiera vivió en Palacio en los últimos años de su vida. Naturalmente, como que había muerto en 1588.

La partida de defunción de este pintor se encuentra en el libro de la parroquia de Santiago, de 1579 a 1601. Allí, en el año de 1588, se dice:

«En ocho de Agosto murió Al^o^ Sánchez pintor del Rei. Recivio la unción y havia seis dias que havia confesado y comulgado, no testó, quedándole dos hijos y cuatro hijas. Enterróse en frente al altar que se a de hacer de la Venida del Espiritu sancto; y dá su mujer por la sepultura en propiedad un retablo de lienco al olio y adereca el altar de suerte que valga más de cien ducados el aderezo y retablo; y que trairá licencia para ello, obligáronse Christoval de Salcedo y Francisco Reinaltes, y que sino lo cumplieren todo dentro de cinco meses pagaran diez ducados del çabullimiento. No testó».

La transformación completa que la iglesia ha sufrido desde aquella época hasta hoy, hace que ya no se encuentre allí ni lienzo al óleo, ni altar, ni sepultura.

Está tan sólo la partida, pero ésta no da lugar a dudas. Por lo tanto queda rectificada la fecha.



TERCERA CONFERENCIA

En mis dos conferencias anteriores dedicadas al estudio de los pintores de Felipe II, expuse el estado de la pintura española en la primera mitad del siglo XVI. Traté primeramente de los artistas que vivían y producían fuera de la Corte y sin relación inmediata con ella, después de aquellos que podemos llamar pintores del Rey, y en unos y otros estudiamos las relaciones artísticas y las influencias que determinaron sus obras.

La personalidad de Felipe II, las relaciones que mantuvo en su juventud con grandes figuras del arte extranjero y sus aficiones y preferencias artísticas manifestadas en la segunda mitad de su vida, son de interés grande para el estudio del arte español.

Seguimos a Felipe, cuando aun no era más que Príncipe, en su viaje por Italia, Alemania y los Países Bajos y vimos las relaciones que mantuvo en aquel entonces con los pintores favoritos de su Padre el Emperador, especialmente con Tiziano y Moro. Estudiamos los primeros años de su reinado, ricos en acontecimientos políticos, pero de interés artístico secundario. La llegada a España del holandés Antonio Moro nos llevó a examinar la influencia que ejerciera en el arte nacional, especialmente en el género del retrato. En esta influencia se produce Alonso Sánchez Coello, el pintor español más ilustre y famoso de la Corte de este rey y del cual a su vez, como discípulos primero, e imitadores después, continúan su estilo los retratistas posteriores hasta fin del reinado de Felipe III. El estudio de Sánchez Coello como pintor de retratos hasta el fin de su vida, nos llevó algo lejos en nuestro plan. Hoy hemos de volver años atrás, al de 1559

en que Felipe II regresó a España después de una larga estancia alternada entre Inglaterra y los Países Bajos.

La vuelta del Rey a su país era triunfal. Las huestes españolas habían mostrado su poder en Nápoles y Lombardía, amenazaban a Roma y habían vencido en San Quintín y en Gravelinas. Para colmo de venturas la paz estaba hecha con Francia, el más poderoso enemigo de la Casa de Austria. La boda de Felipe II con Isabel de Valois, la llamada *Princesa de la Paz*, hija de Enrique II de Francia, verificada con la mayor ostentación al año siguiente, afirmaba la seguridad exterior después de la victoria.

Lo que no estaba en relación con tanta suntuosidad y tantos laureles era la situación del reino. La nación arrastraba una vida trabajosa y pobre. Había gastado su savia en alimentar aquéllas y las anteriores guerras y no bastaban los esfuerzos y sacrificios de todos a contener la despoblación y la pobreza, a subvenir a las necesidades de fuera, ni a sacar al monarca y a sus ejércitos de apuros y escaseces que habían llegado en alguna ocasión a paralizar las operaciones.

El Rey se había hecho cargo perfecto de este estado de cosas y de ahí su deseo, avivado por su carácter poco guerrero, de terminar las luchas.

El volvió a su país, satisfecho y contento. Felipe II no tuvo en su vida más que dos pasiones: el catolicismo y España. Gustaba especialmente de las ciudades castellanas, en ellas había pasado su niñez, había recibido en ellas sus primeras enseñanzas, y todos aquellos recuerdos con los que se identificó fácilmente por su modalidad, determinaron su carácter y su conducta para el porvenir.

En Inglaterra se esforzó por hacerse transigente, y en los Países Bajos cuyas lenguas conocía mal, cuyas costumbres no eran de su agrado y donde ya veía que amenazaba la catástrofe religiosa que había de estallar poco después, no consiguió las simpatías a que parecía deudor el hijo de padre tan querido por los naturales de aquellos países.

No es de extrañar con estos antecedentes que volviera satisfecho a su patria. Aquí, sin embargo, le esperaba otro desengaño; hasta estos reinos habían llegado salpicaduras de la reforma pro-

testante, no tuvieron gran importancia, pero fueron lo suficiente para alarmar a los gobernantes. La Inquisición actuó con energía y rapidez. El año de la llegada del rey se celebró en Valladolid un solemne acto de fe contra los luteranos. Felipe II asistió a dicho acto, y en él, según parece, pronunció aquellas famosas palabras: «*Y aún si mi hijo fuera hereje, yo mismo traería la leña para quemarle.*» Desde este momento aquel hombre, en el que hasta entonces tan sólo se había apreciado una cierta predilección por el catolicismo, quedaba perfectamente definido. Contaba entonces 32 años de edad.

El desde luego pensó asentar su Corte y llevar una vida totalmente distinta de la que llevó su padre el Emperador. Este fué todo movilidad, todo quería verlo, todo quería dirigirlo personalmente sin importarle gran cosa que hubiese un centro de donde emanara el poder y las órdenes; el poder era él mismo y él estaba en todas partes. Felipe II fué todo lo contrario. El centro era él, pero fijo, inmovible, y de él partían las órdenes que otros allá lejos debían de cumplir ¡Dios sabe cómo! En tiempos del padre no había Corte fija, se reunía en esta o en aquella ciudad según convenía al caso; el hijo, minucioso en todo, ordenado, debía fijar para siempre una ciudad que de allí en adelante fuera el asiento de la Corte y del Gobierno supremo. Poco después de su llegada, en 1561, determinó que el lugar para Corte y capital de estos reinos fuera la villa de Madrid.

En estos años meditaba Felipe II la construcción de un templo que excediera a ser posible en grandeza a cuantos edificios existían del mismo género, y en el cual noche y día se rindiese culto al Dios de los ejércitos a quien debía las victorias que alcanzó en estos sus primeros años de reinado. Al propio tiempo le preocupaba la forma y el lugar en que había de dar sepultura definitiva al cuerpo de su padre. Nada más lógico que unir estos dos proyectos y construir, parecía natural que en Madrid, el templo y la sepultura a los que se añadiría un Monasterio de Padres Jerónimos por haber sido de esta Orden los que acompañaran a Carlos V en Yuste los últimos años de su vida. Pero deseaba también un palacio situado en lugar aislado y que fuera su vivienda habitual; concibió entonces la singular idea de reunir en una sola e inmensa construcción que se elevara

en sitio severo y abrupto, un Templo, un Monasterio, un Palacio y una Tumba. El monumento que había de erigirse llevaría el nombre y la advocación de San Lorenzo por haber sido en el día que anualmente consagra la Iglesia a la conmemoración de dicho Santo —10 de Agosto—, aquel en que los ejércitos de Felipe II obtuvieron brillante victoria contra los franceses en los alrededores de San Quintín.

El rey determinó la inmediata realización de su proyecto. Lo primero era encontrar emplazamiento a propósito; éste había de ser no lejos de Madrid, donde muchas veces sería necesaria su presencia. Deseaba lugar solitario, áspero, agreste y melancólico, propio para asilo de monjes y para retiro donde él mismo pensaba también dedicarse, en la soledad y el silencio, al despacho de los graves negocios del Estado. Recordaba haber visto lugares de su agrado yendo camino del Monasterio de Guisando, donde había pasado alguna Semana Santa. Desde luego las estribaciones del Guadarrama en su vertiente Sur era la zona indicada, faltaba marcar el lugar preciso, y para ello se nombró una comisión compuesta de arquitectos, médicos y geólogos que examinaran la comarca y propusieran el sitio más adecuado a sus fines. No tardó éste en proponerse, lo vió el rey y le agradó sobremanera. Estaba situado a ocho leguas de Madrid, al pie de los montes llamados La Machota y los Abantos, e inmediato a la dehesa de la Herrería.

La primera idea y diseño de la gran fábrica se encomendó al Arquitecto Mayor Juan Bautista de Toledo. Fuéronse reuniendo aparejadores y oficiales y varios frailes jerónimos y el 23 de Abril de 1563 el arquitecto, con la ayuda de todos, preparó la zanja orientada al Sur, donde poco después, el 20 de Agosto del mismo año, se colocaba solemnemente, con asistencia del Rey, la primera piedra de la fundación.

¿Qué estilo había de presidir aquella construcción? ¿Qué orden arquitectónico se había de emplear? Poco antes, y aun en aquellos años, estaba en boga en España aquella arquitectura recargada, retorcida, un Renacimiento transformado, lleno de motivos caprichosos y de accesorios inexplicables. Esto era lo menos a propósito para la obra. Juan Bautista de Toledo hacía pocos años que había

llegado de Roma, llamado por el Rey. Allí había trabajado en la construcción de la Iglesia de San Pedro, bajo la dirección de Miguel Angel. Inspirado en tan sublime maestro, el arquitecto español inventó y delineó la obra proyectada. Pero no pudo llevar a término su proyecto, murió en 1567, y fué reemplazado por su discípulo Juan de Herrera. Hubo unos momentos de vacilación, se encargaron nuevos proyectos a Italia y la obra llegó a estar a punto menos que parada, pero Herrera, atendiendo al Rey, modificando los planos de Italia, comprendiendo perfectamente el destino y la acomodación al lugar, inventó y llevó a término, relativamente en pocos años, esa enorme construcción ciclópea, austera y desnuda que se llama el Monasterio de El Escorial.

Este monumento no es una obra de genio; el dibujo geométrico riguroso que allí impera y la carencia absoluta de todo ornato, unidos al dudoso gusto de la época, no son condiciones las más a propósito para hacer de la obra una maravilla del arte; a cambio de esto las líneas generales del edificio y la proporción son indudablemente acertadas; no bastarían, no obstante, a destruir el mal efecto de las citadas deficiencias. El acierto enorme de los que crearon esta obra, el encanto de El Escorial, está, a más de su carácter singularísimo, en la armonía que allí reina entre el monumento y el paisaje que lo rodea, del cual parece formar aquél parte integrante. El color de la piedra, el tono de la pizarra de las techumbres y la potencia que la obra demuestra, no podían encontrar mejor fondo que aquellas otras piedras, que aquellas tonalidades gríseas y aquellos picos desnudos.

La fama que esta obra dió a Herrera entre sus contemporáneos fué enorme, este estilo simplificado hasta la abstracción, que buscaba el efecto tan sólo en las proporciones, encajaba perfectamente en los gustos de la época. Herrera y sus imitadores llenaron después a España, especialmente a Castilla, de monumentos de aquel estilo.

La intervención del Rey en la marcha de los trabajos de su fundación fué grandísima. Desde que comenzaron los trabajos, Felipe II no descuidó un instante la prosecución de las obras. Iba allí con frecuencia, aposentábase en un principio en casa del cura, y desde

allí observaba y animaba a unos y a otros. Los arquitectos habían de presentarle todos los planos, todos los proyectos y él veía todo y modificaba mucho. Convirtiéronse aquellas montañas en un verdadero poblado, con casas de obreros, talleres, fraguas, tiendas de comida, gran número de operarios, carretas, bueyes y depósitos de piedra.

Tanta aglomeración trajo algunas perturbaciones. El Alcalde Mayor apresó a unos obreros. Al día siguiente cesaron todos el trabajo y fueron decididos a matar al Alcalde, quebrantar la cárcel y libertar los presos. Gracias a la intervención del Prior se aquietaron los revoltosos después de sostenida lucha.

El Rey y la Familia Real andaban por aquellas montañas sin guardia ni tropas, entre toda aquella gente venida de una y otra parte. El Duque de Alba, después del motín, dijo que las reales personas habían de llevar guardia y el Prior respondió: «En este reino, Señor, tienen firmes las raíces de la lealtad los vasallos a sus Reyes, como le vemos en tantas experiencias.» Y siguieron como hasta entonces, sin guardia de ningún género.

En aquellos años nada preocupaba más hondamente el ánimo del Rey que la marcha de la obra. Servíale aquello de consuelo de las noticias que recibía de Alemania y de Inglaterra, donde la Reforma triunfaba en toda la línea; de Flandes, desde donde su hermana Margarita, gobernadora de aquellos Estados, le comunicaba la destrucción de los templos y de los conventos, y de la misma Francia, donde los hugonotes parecía que ganaban terreno.

Compensábanle de tanto desastre la parte activa que tomó el pueblo español en la lucha religiosa, en frente de la Reforma. El clero en masa se apercibía a la defensa de las antiguas creencias y de aquí salían figuras tan intensamente poéticas como la de Santa Teresa y tan formidables como la de San Ignacio de Loyola, todas en igual sentido. En medio de la lucha y el desconcierto el Rey daba órdenes y auxilios a los suyos, determinando una política de intransigencia religiosa; pero no se separaba de esta región y especialmente de El Escorial, y desde la cumbre de un cerro distante media legua, inspeccionaba con su anteojo las obras de cantería y de acarreo, y sentado en una roca de granito que aun conserva el nombre de la





silla de Felipe II, se complacía en ver cómo iba lentamente surgiendo al pie de aquellas montañas, su templo católico.

Antes de penetrar en este Monasterio y de estudiar algunas de las obras artísticas que encierra de aquella época conviene evocar una noble figura por quien sabemos de aquello, de cómo se construyó aquel monumento, de su organización y de la riqueza que guarda. Es esta figura la del Padre Sigüenza, monje jerónimo, y autor de una magistral obra en la que se dedican varios capítulos a la Historia y Fundación del Monasterio de El Escorial.

Vamos a verle en el retrato de carácter realista que le hizo su amigo Alonso Sánchez Coello. Esto nos pondrá en relación con el final de la conferencia anterior, en la que precisamente suspendimos nuestro estudio al tratar de los retratos de mano de dicho pintor.

Esta obra, conservada en la Biblioteca de aquel Monasterio, es de gran interés. Está atribuída de tiempo atrás a Sánchez Coello. Es necesariamente de los últimos años del pintor; aquí el Padre Sigüenza representa cuarenta y tantos años y como había nacido en 1544 no alcanzó esta edad hasta que Sánchez Coello estaba al fin de su vida. Este es el retrato íntimo, no el retrato oficial a que nos tenía acostumbrados aquel artista. Aquí obra por cuenta propia, sin exigencias de ningún género por parte del modelo. Sábese que estos dos personajes, el pintor y el monje, eran grandes amigos. Este monje tiene un marcadísimo tipo español. Se aprecia por el realismo del retrato que está representado tal cual era, enjuto, de mirada penetrante, y abandonado en su persona. Las facciones y las manos son finas.

La vida de este monje es curiosa; fué prototipo del carácter aventurero a la par que religioso de la época. Cuando tan sólo tenía doce años abandonó la casa de sus padres en Sigüenza, y solo y a pie marchó a Segovia, donde en el Monasterio del Parral había un monje conocido de su familia, que esperaba él, le facilitara el entrar en la Orden de San Jerónimo. Las aventuras que le ocurrieron en este viaje en la Serranía de Buitrago y en las laderas del puerto de Malagosto llenarían un sabroso capítulo de una novela picaresca. En el Parral le convencieron de su infantil locura y fué reintegrado a la casa paterna. Pero en su mente bullían ideas de grandeza y de aventura

y algunos años después volvió a escapar, a Valencia esta vez, con objeto de unirse a la expedición militar destinada a levantar el sitio de Malta. Enfermó ya en Valencia y no pudo tomar parte en la expedición. Decidido a no volver a su casa, se dirigió nuevamente al Convento del Parral, y esta vez fué recibido como novicio y profesó después en 1567, dejando su nombre patronímico, que ignoramos, y tomando el de Fray José de Sigüenza. Desde aquel instante dedicó su vida al trabajo intelectual y a las prácticas de su religión. Conocía a maravilla el latín, el griego y el hebreo. Aprendió Historia, Elocuencia, Matemáticas y Geografía. Poeta e historiador, mostró un conocimiento perfecto del lenguaje en sus escritos, que son pintorescos y sabrosos como de hombre cultivado en letras y de ingenio profundo. Algunos de sus poemas religiosos, «La Vida de San Jerónimo» y la «Historia de la Orden de este Santo», son monumentos inmortales de nuestra literatura clásica.

Como monje jerónimo fué destinado a El Escorial y allí encontró al célebre Arias Montano, de quien se hizo discípulo y a quien sucedió a su muerte como bibliotecario mayor del Monasterio. Tanto se le elogiaba que despertó envidia en la Orden, y entonces por falsías y calumnias que se le dirigieron hubo de comparecer ante el tribunal de la Inquisición y estuvo recluído varios meses en el Monasterio de la Sisla, cerca de Toledo, por suponerse que había manifestado sentimientos luteranos en un comentario del Eclesiastés, pero él logró justificarse y recobró sus cargos. Volvió entonces en triunfo a El Escorial y allí desempeñó las funciones de superior de su orden y allí acabó sus días en el año de 1606.

Felipe II le estimaba en alto grado, oía con respeto sus sermones y es fama que decía refiriéndose al Monasterio: «Los que vienen a ver esta maravilla del Mundo, no ven lo principal que hay en ella si no ven a Fray José de Sigüenza, y, según lo que merece, durará su fama más que el mismo edificio, aunque tiene tantas circunstancias de perpetuidad y firmeza».

El retrato, como técnica, es de lo más fuerte de su autor. ¡Qué expresión ha conseguido en la mirada y en la boca del personaje, en su gesto, en su sencillez y en su desaliño! El color es más fino que en otras obras de Sánchez Coello; aquí no recuerda a Moro, a

Tiziano, ni a ningún otro maestro. Procedió con independencia y logró armonías finísimas de color que parecen como un anuncio de las que habían de hacer tan famosa a la pintura española en el siglo siguiente, en el XVII. Los accesorios están ejecutados con gran saber: el libro, la mesa, el pupitre, todo está tratado con libertad y soltura. El color rosa del tapete es de una fineza que parece de mano de Velázquez.

El ilustre historiador de El Escorial merecía un retrato como éste; Sánchez Coello estuvo a la altura del modelo y gracias a este pintor conocemos nosotros, cual si lo hubiéramos tratado, tal es el carácter y realismo de esta pintura, al Padre Sigüenza.

A poco de sentarse la primera piedra de aquel edificio, comenzó el rey a preparar y organizar todo lo necesario para el culto y adorno de la iglesia y para el servicio del Monasterio, con el fin de que todo estuviese concluído y pronto en el día en que se acabase la construcción. La posibilidad de que se estableciera el culto lo antes posible era su primer deseo.

En 1566 nombró al valenciano Cristóbal Ramírez pintor de miniaturas y le mandó que fuese por el reino en busca de excelentes pergaminos que sirvieran para los libros de coro que habían de hacerse a todo lujo, y gran coste. Este Cristóbal Ramírez, un monje profeso, Fray Andrés de León, Julián de la Fuente del Saz, otro monje, Francisco Hernández, Fray Martín de Palencia, monje benedictino, Jusepe Rodríguez y algunos auxiliares menos famosos, montaron un verdadero taller y de él salió la espléndida colección de libros de coro que el Monasterio posee. Esta fué reforzada con adquisiciones hechas en el extranjero y aun algunas en España, y completada algunos años después con los trabajos del pintor de miniaturas el genovés Juan Scorza, que gozaba en su patria de gran renombre y a quien Felipe II le propuso un partido ventajoso para venir a trabajar en los libros de El Escorial. Aceptó el genovés y aquí vino el año de 1582.

Miniaturistas e iluminadores de libros los había a granel en aquellos años; la dificultad no estaba en este arte, el problema difícil era el de encargar las pinturas de cuadros, y sobre todo de muros y techos, que eran necesarios para decorar el interior del edificio.

Conocida es la desgracia de los esfuerzos del Rey por lograr en El Escorial las maravillas que soñara. Desde luego empezó a reclamar artistas españoles y extranjeros que le sirviesen, y reunió un grupo numeroso de ellos que forman lo que algunos llaman la Escuela de El Escorial. Realmente no es tal escuela, carecen aquellos pintores de doctrina, principios y sistema común; en cambio, la contemporaneidad y el trabajar todos con igual fin, los equipara en cierto modo. Forman un conjunto de interés para el desarrollo del arte español, influyen en lo que ha de venir después y unidos a las otras obras de arte que a El Escorial llevó aquel Rey, componen una colección de importancia capital, y por cierto muy poco estudiada, para la historia de nuestra pintura.

Felipe II dió hasta donde le fué posible preferencia a los españoles. Ya vimos en nuestra primera lección que Luis de Morales, famoso artista en aquellos años que vivía recluído en Badajoz, apareció en la corte el año de 1564 llamado por el Rey. Pero Morales era el pintor menos a propósito para trabajar en El Escorial. Su estilo minucioso y detallista, sus obras de reducido tamaño en general se hubieran perdido en aquellas bóvedas y en aquellos claustros enormes. El pintor, sin duda, comprendió esto perfectamente, y bien a pesar suyo, renunció al honor y los gajes que aquellas obras le hubieran proporcionado.

Cuatro años después, en 1568, aparece en la Corte de España igualmente llamado por el Rey un pintor de cierto interés, Juan Fernández Navarrete, el Mudo. Ni por su nacimiento ni por su educación, es posible agruparle con ninguna de las escuelas ya definidas en España entonces. En este respecto le ocurre lo que a su coetáneo Morales. Son uno y otro artistas aislados, de carácter español, aunque determinados e influídos, en cierto modo, por inspiraciones extrañas. Juan Fernández Navarrete, el Mudo, sobrenombre por el que es especialmente conocido, había nacido en Logroño el año de 1526. A los tres años quedó sordo y no pudo por tanto aprender a hablar. Su padre, viéndole de niño muy dado a dibujar con carbón por las paredes, le llevó a la hospedería del Monasterio de Jerónimos de La Estrella, donde un monje llamado Fray Vicente, que entendía algo de pintura, le enseñó los rudimentos del arte. Por consejo de

FERNANDEZ NAVARRETE.



MARTIRIO DE SANTIAGO EL MAYOR.

MONASTERIO DEL ESCORIAL.

la comunidad el joven artista pasó a Italia, y allí en las más importantes ciudades vivió varios años.

Dícese que estuvo en Venecia, y que allí trabajó en el taller de Tiziano; de ser esto cierto sería un contacto más que por esta época tuvo el arte veneciano con la pintura española. No se sabe nada de su producción en Italia; debió de ser de poca importancia, pues algunos de los artistas italianos que vinieron después y que le habían conocido en su patria, se asombraron al ver lo que el Mudo pintaba en este país, años después.

En 1568, como he dicho, es cuando este pintor aparece en España y se pone en relación con el rey por medio del limosnero Luis Manrique. Solicitó entrar al servicio de Felipe II recomendándose con una pequeña pintura en tabla *El Bautismo de Cristo* que hoy se conserva en el Museo del Prado. El asunto es conocidísimo y no hemos de describirlo. Su ejecución es minuciosa, esta obra está inspirada por completo en la manera florentina de principios del siglo XVI. Desde el instante aquél Fernández Navarrete fué nombrado pintor de cámara con un salario de 200 ducados, e independiente del precio de las obras que pintase. En los once años que siguieron al de 1568, los últimos de la vida de este pintor, los dedicó en absoluto a trabajar para El Escorial. Cambió mucho de estilo adquiriendo una relativa libertad y grandeza de que no dió muestras en sus primeras obras, como ésta del *Bautismo de Cristo*.

En El Escorial pueden verse entre otras pinturas de este famoso Mudo, las dos figuras a blanco y negro que sirvieron de fondo al Cristo atribuído a Benvenutto Cellini.

San Jerónimo penitente es cuadro de más importancia, de carácter italiano, pero de arte más adelantado que aquel que le inspirara al pintor español sus primeras obras. Es siempre minucioso, se observa esto en el árbol de la izquierda, en el paisaje que sirve de fondo, y en casi todos los accesorios, pero la concepción de la obra es más grandiosa, más independiente y más española. Lo mismo puede observarse en su otro cuadro de estos años, el *Martirio de Santiago el Mayor*, que hoy figura en las Salas capitulares de aquel Monasterio. Es, a mi juicio, la mejor obra de este pintor.

Algo posterior, es la *Sagrada Familia* obra en que ya domina

el realismo. Conserva la composición y línea italiana pero da a los personajes un cierto carácter humano y sencillo. De gran efecto es otro cuadro conservado también en las Salas Capitulares, *Un Martirio*, en el que muestra verdaderos atrevimientos de ejecución en el contraste de luz y sombra.

Comprendiendo el Mudo que lo que en El Escorial hacía falta eran pintores de lo que pudiera llamarse la gran composición, es decir, decoradores de grandes espacios, se lanzó en los últimos años en esa dirección.

La Flagelación de Cristo es, a mi entender, un ensayo de este género. Por su fondo y por su arreglo se advierte que va buscando las cualidades necesarias para brillar en el arte de grandes proporciones. ¿Hubiera este artista logrado su propósito? El Rey deseaba también que él se hubiera encargado de gran parte de las obras decorativas; Sánchez Coello, Carbajal y otros españoles no estaban en condiciones para hacerlo, a causa de su estilo y por que desconocían el procedimiento y la técnica adecuada a aquel género. Pero el Mudo no pudo probar sus méritos.

Murió en 1579, cuando contaba 53 años, apreciadísimo por todos como pintor, como hombre de vasta cultura y de extraordinario talento natural.

Lope de Vega compuso en su elogio el siguiente epigrama:

No quiso el cielo que hablase
Porque con mi entendimiento,
Diese mayor sentimiento
A las cosas que pintase.
Y tanta vida les dí
con el pincel singular,
Que como no pude hablar
Hice que hablasen por mí.

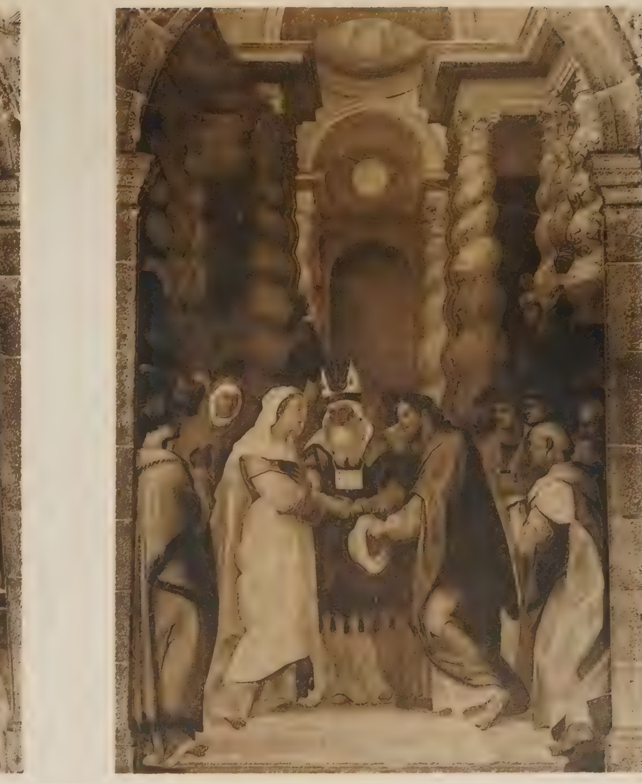
La preferencia que Felipe II quiso dar, y dió en cierto modo, a los pintores españoles en las obras de El Escorial, tenía un límite. Era preciso decorar con composiciones al fresco, procedimiento más rápido y sumario, aquellas bóvedas y espacios en los muros,

CAMBIASO.



LA ANUNCIACIÓN.

TIBALDI.



LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

y esta pintura al fresco era totalmente desconocida en su procedimiento para los artistas españoles, como ya hemos dicho. Este arte era privilegio de los italianos y a ellos había que recurrir. El Rey hizo que se llamaran a pintores de este género por medio de sus embajadores en Roma, en Florencia y en Génova. Por desgracia nuestra aquellos pintores no pudieron ser ni Tintoretto ni Veronés y hubo que contentarse con otros, pintores famosos, pero de segunda fila, amanerados y decadentes. Llegaron los primeros de éstos en 1583 y fueron Lucas Cambiaso, el más famoso de los artistas de Génova en aquella época, acompañado de su hijo Horacio, de Juan Bautista Castelló, y de Lázaro Tabarón todos genoveses. El rey quiso ver alguna obra de mano de Cambiaso antes de encomendarle otras de más importancia y entonces pintó el artista un *Martirio de San Lorenzo*. Quedó como pintor del Rey con el sueldo de 500 ducados anuales aparte el valor de ciertas obras que se pagarían por tasación. Se hizo popular prontamente, el hombre, no el pintor, aquí se le llamó Luquetto, y él es el autor de gran parte de la deplorable decoración de la bóveda del coro, donde se representa aquella serie infinita de bienaventurados que rodea a la Santísima Trinidad. En descargo, para el pintor, de la monótona y torpe composición de aquello, debe de recordarse que fué dirigida en absoluto por los teólogos que entonces había en El Escorial. Después pintó también al fresco la bóveda de la capilla Mayor donde se representa la coronación de la Virgen. Los cuadros que hizo al óleo, especialmente el de San Juan Bautista predicando en el desierto, son bastante mejores que los frescos sin ser tampoco cosa notable. Su presteza era enorme y asombró con ella, si bien no convenció, a los pintores españoles, en general minuciosos y detallistas en aquel entonces. Como ejemplo de sus obras presento este fresco *La Anunciación*, obra discreta pero vulgar y amanerada y sin interés especial alguno. Lucas Cambiaso murió pronto, a los tres años de llegar a El Escorial, y el Rey se vió precisado a llamar de Italia otros artistas. El primero que llegó de éstos fué Federico Zuccaro, que en sus primicias destinadas al Monasterio no agradó a nadie. El rey estaba entonces ausente, en Valencia, y Zuccaro, sospechoso del silencio que todos los de la corte guardaban, sin dirigirle el menor elogio, preparó para la llegada del

Rey dos obras muy trabajadas y que debían de figurar en el altar mayor: *El Nacimiento* y la *Adoración de los Reyes*. Presentadas al Monarca y lleno de confianza le dijo: «Esto es, Señor, a donde puede llegar el arte: son para lejos y para cerca». Mirólos el rey despacio y después de un gran rato, le preguntó si eran huevos los que se figuraban en una cesta del cuadro del nacimiento.

Después de esta aguda crítica era lo natural que este pintor, que gozaba de gran fama en Italia, se hubiera despedido abandonando los encargos que trajera; pero no fué así, los realizó y los cobró todos y dispuesto estaba a continuar si no le hubieran dicho terminantemente que su misión estaba concluída y su haberes también.

Otro pintor italiano más modesto y discreto, Bartolomé Carducci, había venido con Zuccaro. Este había traído a un hermano suyo llamado Vicencio que contaba entonces muy poca edad. Este fué el pintor famoso Vicente Carducho, españolizado hasta en su apellido, que había de brillar años después. Pero Vicente es posterior a la época que nos ocupa.

El mayor de los Carducci, Bartolomé, en unión de otro italiano más famoso, Peregrino Tibaldi, fueron los que en aquella época trabajaron en El Escorial con más provecho que sus antecesores. Con sus obras se tranquilizó el rey de lo que le habían incomodado Cambiaso y Zuccaro. Mandó por de pronto que se picasen varias de las obras que habían pintado al fresco los anteriores y que Tibaldi las pintase de nuevo. Es una de estas *Los Desposorios de la Virgen*, obra amanerada y de poca expresión.

Tibaldi y Carducci son los autores de la decoración más importante que en época de Felipe II se hizo en El Escorial, de la gran Biblioteca, entonces llamada Librería. El asunto fué ideado por el Padre Sigüenza, él indicó los motivos y los personajes que allí habían de representarse y tuvo la discreción de no exigir después nada a los artistas y dejar que ellos con completa libertad desarrollaran aquéllo. Tibaldi había de hacer el techo abovedado y los dos testeros, es decir, lo más importante, y Carducci tan sólo el friso. El Padre Sigüenza describe con ingenuidad y saber aquellos asuntos complicadísimos. Su descripción es larga, no hemos de repetirla, pero veamos



TECHO DE LA BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL.

algún que otro párrafo: Dice: «En los dos frentes están pintadas las dos cabezas y principios de las ciencias todas que el hombre trata: la Teología y la Filosofía, lo natural ésta, lo revelado aquélla. La Filosofía tiene delante de sí un globo grande de la tierra mostrándolo a Sócrates y Platón su discípulo, Aristóteles discípulo de entrambos y Séneca discípulo de todos tres. Escogióse éste, aunque se pudieran poner otros más aventajados, por ser latino y español». Dice después hablando de las figuras de los poetas: «De la una parte está Homero, coronado de laurel principio de la Poesía de Grecia y de todos los autores profanos y con tan propia habitud y semblante de ciego que aunque no se le viera en los ojos, lo conociera cualquiera, tan vivamente supo el maestro darle el aire de hombre que echa las manos atentando para suplir la falta de vista. De la otra está Virgilio a quien los críticos de nuestros tiempos, no sabiendo dónde ponerle o cómo llamarle, le dicen Deus Poetarum».

Y hablando del friso en lo que se refiere a la escena de Salomón con la reina de Saba: «Vese de una parte Salomón mancebo hermoso, ricamente vestido, sentado en una mesa y la reina de Saba que está como preguntando y proponiendo enigmas. Todo tiene número, peso y medida, que quien bien le penetra se le sería fácil soltar todos los enigmas, y si alguno en el mundo lo entendió, fué este sabio Rey, a quien dotó Dios de tanta ciencia, que ciencia fué la que Dios dió a este Rey».

En lo que no estuvo tan oportuno el famoso historiador de El Escorial fué al hablar de esta decoración como obra de arte; dice, entre otras cosas, hablando de Tibaldi: «aunque siempre se muestra discípulo imitador de Buonarotti aquí quiso competir con él... sin duda el mismo Miguel Angel no pudiera hacer más de lo que aquí vemos ejecutado tan felizmente». No; el Padre Sigüenza, que sabía tantas cosas, desconocía en absoluto lo que era Miguel Angel y la Capilla Sixtina. Esta obra de El Escorial es una sombra borrosa, un eco lejano de aquel conjunto de arte, posesión definitiva del espíritu del Renacimiento, síntesis de uno de los momentos más gloriosamente creadores de la humanidad, realizado por Miguel Angel.

La decoración de la Biblioteca de El Escorial, es en su arreglo,

en su composición, en sus líneas y hasta en las figuras allí representadas, una obra más copiada que inspirada en la de la Capilla Sixtina. ¿Qué queda en esta segunda obra de la grandeza de la primera? Desgraciadamente poco, por eso lo mejor que puede hacerse ante ella, es olvidarse de la obra inspiradora y apreciar sólo en ésta la dificultad bien o mal resuelta, pero resuelta al fin, de llenar todos aquellos espacios con composición y figuras que obedezcan a un principio de decoración.

Domina en ésta y en todas las demás decoraciones de El Escorial, hechas por italianos en estos años, un color azul que se ve era el de moda entre aquellos pintores, y que es verdaderamente deplorable.

Para colmo de desdichas, este color azul se halla descompuesto por la acción del tiempo y de las substancias componentes, habiendo perdido sus matices de claro y obscuro, y hoy es tan sólo una masa uniforme que carece de modelado.

Estos italianos, decoradores de El Escorial, influyeron afortunadamente muy poco en los artistas españoles de la época. Nuestros pintores siguieron un arte más sencillo y más en consonancia con su temperamento, arte que había de dar años después los mejores frutos.

Con objeto de continuar conservando en nuestro estudio, como hasta aquí hemos hecho en lo posible, un cierto orden cronológico, dejemos por ahora la exposición de las obras pictóricas de otros artistas, los últimos de este reinado en El Escorial y vamos a estudiar hoy un punto importante en sí y que estimamos capital para el desarrollo de nuestra pintura: las relaciones de la Corte con Tiziano en su última época.

Vimos ya en las pasadas conferencias la relación que existió entre Tiziano y Felipe II desde la época de la juventud de este Rey hasta algunos años después de su matrimonio con María de Inglaterra.

La correspondencia entre estos dos personajes es más escasa en los años siguientes, pero no cesa nunca hasta la muerte del pintor. Se encuentra en el Archivo de Simancas, si no completa, lo bastante extensa para poder seguir la historia de la protección que el Rey dispensó siempre a este su pintor favorito. Por parte de Tiziano, se advierte por sus cartas que son siempre las mismas protestas de

sumisión y agradecimiento personal al Monarca, mezcladas de las mismas reclamaciones de dinero y proyectos de trabajo.

El pintor, que continuaba en Venecia, había cumplido ya sus 80 años, había perdido a sus más apreciados protectores y amigos, entre los que citaba en primer lugar a Carlos V y al Aretino, se encontraba aislado, y uno de los pocos sobrevivientes de su brillante generación. No obstante su edad continuaba el trabajo con ardor y en esta época de su vida su producción era aun más numerosa, si cabe, que en los anteriores.

En 1558 envió al Rey católico dos nuevas obras de las que él llamaba Poesías, eran aquellas de Diana y Acteon y Diana y Calixto. Desgraciadamente estas obras, semejantes en su asunto y técnica a las estudiadas aquí en la última sesión, fueron después perdidas para España. Figuran hoy en la Galería Bridgewater, en Londres. Los dos lienzos que hay en el Prado de estos asuntos, y atribuídos un tiempo a Tiziano, equivocadamente, no son sino dos copias de aquellos.

Al siguiente año llegaba a poder de Felipe II otra obra de Tiziano de distinto carácter, *El Entierro de Cristo*, conservado actualmente en el Museo del Prado.

Ya el maestro había interpretado este asunto muchos años antes; la obra que produjera entonces es la famosa que hoy conserva el Museo del Louvre; nada más curioso para estudiar la evolución de Tiziano, que la comparación de estos dos lienzos de asunto igual. En el del Louvre domina la estudiada composición, la compensación de las masas, las líneas acabadas, la armonía perfecta de los colores; en esta otra nada de eso, no hay un solo trazo que demuestre estudio concienzudo, todo se ha logrado con impetuosidad y arranque buscando tan sólo dar la impresión del movimiento, y sobre todo, del drama que trata de expresarse. Esto en cuanto a la composición; el colorido está logrado sabiamente pero por instinto y por práctica consumada, no con premeditación y por estudio. Es por su época una de las primeras obras de Tiziano en que manifiesta las características de su último estilo.

Algunos años después envió otra obra a Felipe II, obra de grandes dimensiones y en la que Tiziano había trabajado mucho,

La cena, que hoy se conserva en el Monasterio de El Escorial. Siguió a este envío poco después el del *Martirio de San Lorenzo* que no era sino una repetición, con variantes, de la célebre composición de la iglesia de Jesuítas de Venecia.

De esta época, del año 70 aproximadamente, es el lienzo que aparece en nuestro Museo con el título de *La religión socorrida por España.* Amenazada por unas serpientes que salen entre unos peñascos, al pie de los cuales se ven una cruz y un cáliz tirados por el suelo, una mujer desnuda, en actitud humilde y contrita, parece implorar la protección de una hermosa matrona que se le aparece trayendo en la mano izquierda un estandarte y en la diestra un escudo con las armas de España, y seguida de una numerosa cohorte, en la cual descuellan varias jóvenes que representan las virtudes. La matrona simboliza a España; en esto no hay duda, la mujer humilde y desnuda pudiera simbolizar alguna región católica antes, y después dominada por la herejía. Está demasiado pobremente representada para que pueda ser la religión católica.

Este cuadro viene a desarrollar el mismo pensamiento que el que ejecutó Tiziano para Carlos V, de *La Religión perseguida por la herejía.* El que nos ocupa fué repetido por el mismo autor para la familia Doria, con la sola variante de que el escudo con las armas de España, está sustituído por el de la familia de los Doria, que tanto contribuyó a la famosa victoria contra los turcos.

En tiempos, este cuadro aparece citado y catalogado entre los del Alcázar de Madrid con el absurdo y complicado título de *La fe que se pasa a la bárbara idolatría de la India.*

El acontecimiento político más importante de aquellos años, el combate de Lepanto, en que intervinieron unidos los venecianos y los españoles, es decir, los paisanos y los protectores de Tiziano, parecía natural que hubiera determinado en este artista, a pesar de sus 94 años, una obra de interés excepcional. No fué así del todo. Al saberse en Venecia el triunfo decisivo alcanzado sobre el turco, el entusiasmo fué delirante; aquella ciudad, de otra manera, hubiera sido presa del furor del enemigo. El consejo de Díez decidió inmortalizar el hecho de armas con una gran pintura en el palacio Ducal.

TIZIANO.



LA RELIGION SOCORRIDA POR ESPANA.



FELIPE II OFRECIENDO A LA VICTORIA SU HIJO.

MUSEO DEL PRADO.

Encargaron a Tiziano la obra, pero el anciano pintor se excusó y fué Tintoretto el que la llevó a cabo.

Esto no obstante, el antiguo pintor de Carlos V no permaneció indiferente a la victoria de la cristiandad, y accedió a los deseos de Felipe II, de dedicar al recuerdo de esta memorable acción una obra alegórica de la cual el propio rey le enviaría el proyecto. Con este objeto ordenó el Rey, que su pintor Sánchez Coello hiciera un boceto bajo su dirección. Parece ser que el pintor español se resistió en un principio, por considerarlo irrespetuoso para Tiziano, pero el Rey mandó, y el boceto se hizo, y acompañado de un retrato del Rey, se envió a Venecia. Al recibir ambas obras Tiziano escribió a Felipe II, indicándole que pues disponía de tan hábil pintor en su patria, no era necesario ir a buscar otros a Italia y que Sánchez Coello era el indicado para llevar a término lo que tan magistralmente había concebido. Ante la insistencia del Rey, Tiziano pintó cuando contaba 95 años de edad, la alegoría que guarda nuestro Museo con el título de *Felipe II ofreciendo a la Victoria, su hijo el príncipe Don Fernando*. Es, en efecto, el príncipe Don Fernando, heredero entonces del trono de su Padre, que había nacido aquel año memorable de 1571, no Don Felipe, después Felipe II, como algunos han dicho; éste no nació hasta siete años después. Se representa al monarca revestido de media armadura, en una estancia con gran balconaje abierto en el fondo por el que se vé el mar, donde hay una escuadra incendiada. Sostiene en los brazos a su hijo, ofreciéndoselo a la Victoria. Esta baja del cielo trayendo una corona de laurel y una palma verde a la cual está prendida una ancha cinta, con el mote *Majora tibi*. En primer término yace encadenado un turco entre sus trofeos que ruedan por el suelo. En una columna a la derecha hay un papel con la firma: «Titianus Veccelius, eques Caesaris fecit».

El colorido es sombrío; como obra de encargo y hecha por un boceto ajeno carece en cierto modo de personalidad. Tiene más interés histórico que artístico.

Dos obras más de esta última época de Tiziano guarda el Museo del Prado. Es una de ellas *El pecado original*.

Se representa en el cuadro Adán y Eva al pie del manzano. Ella

apoyada en un retoño que se dobla al peso de su cuerpo, coge la fruta prohibida de manos del genio del mal. Adán sentado en un peñasco parece que trata de impedir, si bien con poquísima resolución, el acto de su compañera. Ambas figuras son robustas y magistrales. En él se aprecia al hombre de carácter primitivo; ella, nuestra frágil madre, más resuelta que el varón, es una hembra espléndida, origen digno del linaje humano.

Tiziano mostró siempre predilección por el desnudo; en la totalidad de sus obras se encuentran asuntos de todo género, no pocos religiosos, pero muestra en la ejecución de los trozos humanos desnudos cierto esmero y cuidado por el que es justo pensar que están hechos con especial amor. Esto se acentúa en la última época de su vida, y logra entonces en las carnosidades femeninas unas calidades particularísimas. Más patente aún que en esta representación de Eva, puede observarse en la media figura de Salomé que guarda nuestro Museo. La materia con que están hechas aquellas carnosidades no se encuentra en ningún otro pintor. Hay allí una cierta complacencia, como un deleite del artista al colorear aquellos trozos donde no aparecen ni huella de pincelada, ni de pasta de color. La materia desaparece en todo lo posible para dejar tan sólo la expresión de una caricia voluptuosa. En estas y otras manifestaciones de un supremo saber, ningún pintor ha igualado a Tiziano.

La segunda de las dos obras a que nos referíamos, es el maravilloso autorretrato del artista.

Este retrato en que se representó Tiziano de medio cuerpo, de perfil, con larga barba blanca y cabello corto, vestido de ropilla y balandrán oscuro, y sosteniendo en la mano derecha un pincel, retrato hecho cuando el pintor tenía más de 90 años de edad, es como una síntesis de esta su última época. Su contemplación y estudio nos sugiere algunas reflexiones.

Decíamos aquí en la primera de nuestras conferencias al presentar los retratos heroicos que este pintor hizo en Ausburgo, a Carlos V y a Felipe II: «Estas obras mantienen íntegra su grandeza y muestran aquellas altas cualidades que avaloran el arte italiano no igualado en cierto respecto por ningún otro. Son estos retratos un momento en su autor en que con conciencia perfecta de que trabajaba para

TIZIANO



la posteridad quiso dejar muestra de su valer, y consiguió que su nombre vaya unido a los de aquellos genios superiores, Leonardo de Vinci, Miguel Angel, y Rafael que en la XVI centuria elevaron el arte de la pintura a una perfección tal que no será probablemente jamás sobrepasada. Tiziano, en efecto, por su bien entendido amor a la belleza, la sana inspiración de sus concepciones poéticas, la potencia de su naturalismo vigoroso, y el dominio de la técnica y el colorido, ocupa entre ellos uno de los primeros puestos. La historia del arte no ofrece otro ejemplo de carrera más larga, más laboriosa y mejor cumplida.»

Y así es. Ahí le tenemos a una edad en la que necesariamente había de faltarle energía, vigor, vista y pulso y eso no obstante produce, entre otras, esta obra que es el asombro de cuantos la conocen y saben apreciarla. Falta en ella el brillante colorido de sus creaciones anteriores, pero esto lo suple con un saber tan prodigioso y un dominio de la técnica que hacen de esta la última época de Tiziano una serie de lecciones pictóricas de valor insuperable.

Se advierte claramente que él procede de manera muy distinta de como hasta entonces se procedía en materia de pintura. Parte aquí de los tonos obscuros y sobre ellos va destacando los claros, terminando con los blancos y los puntos de luz, pero aun estos son muy rebajados: póngase un blanco puro al lado de los que nos parecen blancos en este retrato y se verá la distancia enorme que hay entre ambas tonalidades. Es prueba curiosa que recomiendo a los aficionados a estos problemas de la pintura. El logra su brillantez tan sólo por la armonía y la relación de los valores. Para no descomponer el conjunto emplea casi siempre la luz plana, es decir, la iluminación del modelo de frente y evitando los contrastes violentos. Así consigue sus admirables siluetas jamás descompuestas por las líneas de sombra, como les sucede a todos los maneristas posteriores a él, que buscan en el contraste de luz y sombra un efecto que no logran. Los desnudos, sobre todo, al ser copiados con iluminación lateral producen una parte de sombra tan profunda que hace lo que vulgarmente se llama agujero, con lo cual la silueta se descompone y desaparece.

En cuanto a los obscuros, Tiziano los usa con frecuencia en sus fon-

dos, son intensos, pero nunca negros, y esto da el efecto de profundidad y de ambiente, no logrado tan sabiamente hasta él por ningún otro pintor. Con esta relación del claro y del obscuro sin llegar jamás al blanco y al negro puros, consigue una transparencia y corporeidad insuperables. Y todo eso está logrado con colores muy flúidos, con frotados ligeros las más de las veces y por excepción algo de pasta, siempre poca, y tan sólo en los claros y en los puntos de luz. Tiene esta técnica de Tiziano en su última época una maestría, un conocimiento del material empleado y un dominio en su empleo, que no se ha visto jamás superado por ningún otro pintor, si bien casi todos le recuerdan a veces, y se advierte en sus obras la impresión que les produjo tal o cual trozo de las obras de Tiziano.

El conserva su tradición veneciana, aquella que iniciaron Bellini y Carpaccio especialmente, pero la desarrolla, la exalta a su grado máximo. El es el primero que observa, que comprende que la reproducción de las cosas en el arte de la pintura no debe ser copia fiel, exacta, de la realidad. El ambiente, la luz, los reflejos, hacen que los objetos todos a nuestra vista cambien según cambian las condiciones de aquéllos, y por tanto, su representación en la obra no debe ser la reproducción de las cosas mismas, sino del aspecto que ellas toman a nuestra vista modificadas por los agentes exteriores. Unicamente así es posible el obtener la impresión de verdad, de movimiento, de profundidad; de otro modo las cosas y las figuras son petrificaciones rígidas y muertas en un mismo plano, en las que a lo más puede apreciarse la habilidad del artista, pero que nunca dan la impresión de movimiento y de vida. En este respecto la técnica pictórica y la musical tienen un punto de contacto: una nota de color, una nota musical, no tienen expresión; todo depende, en pintura, de la relación de esa nota con las inmediatas (gama) y en música de la relación de las notas con las anteriores, con las simultáneas y con las siguientes (harmonía y melodía).

Esta resolución de los valores del color es precisamente la gloria de la pintura veneciana, presentida por los pintores anteriores a Tiziano, pero sólo lograda por completo por él, y en la última época. Su importancia, como fácilmente se comprende, es capital; de ahí arranca el estudio de observación para los pintores posteriores en

casi todas las escuelas, y hoy mismo con estas o aquellas variantes, los técnicos se preocupan de estas resoluciones que son, en último término, el secreto de la pintura.

El desarrollo de esta teoría es largo y complejo, no podía yo por menos de indicarlo aquí, pues a más de su interés, este progreso logrado por aquel gran artista, es decisivo para la pintura española que debe en este respecto a Tiziano el origen de su gloria. Precisamente los pintores españoles son los que comprenden y se asimilan aquel progreso realizado; los italianos, en tanto, degeneran el estilo y crean esa escuela de maneristas hábiles, pero que carece de todo interés. Los gustos del tiempo se fueron de lado de aquellos maneristas y nuestros pintores del siglo XVII fueron poco menos que relegados al olvido. Pero la crítica moderna, más sabia y acertada que las anteriores, se ha encargado de ir colocando a cada uno en su lugar debido, y nuestros pintores de aquella centuria ocupan hoy puesto preeminente entre los más grandes. Justo es que nosotros reconozcamos el origen de la grandeza de los nuestros y recabemos para Tiziano la gloria que le corresponde, por haber, con su concepto del arte y su técnica, impulsado a la pintura española en un sentido progresivo. Sin Tiziano, y consiguientemente sin Tintoretto, no habría el Greco. Sin Tiziano y sin el Greco no habría Velázquez. Y sin el Greco y sin Velázquez no habría escuela española.

Bien se me alcanza que esta serie de afirmaciones, aunque fruto de un detenido estudio por mi parte, no convenza así de momento. Yo aquí no puedo desarrollarlas, sólo ante las obras mismas y lentamente esto puede tratar de probarse. Presento la idea: para estudiarla y convencerse no hay que ir muy lejos, el Museo del Prado y Toledo son suficientes. En nuestro Museo tenemos, gracias a Carlos V y Felipe II, la mejor colección de obras de Tiziano que en el mundo existe. Toledo posee Grecos a granel y los Velázquez del Prado puede decirse que son casi los únicos.

Claro es que esto nada tiene que ver ni con los retratistas de la Corte, ni con los pintores valencianos, ni con gran parte de los andaluces, me refiero siempre a los del siglo XVII; ellos hubieran sostenido escuela y no poco brillante, pero no sería ciertamente la escuela española de aquella centuria que sin el Greco y sin Velázquez no

ocuparía hoy el lugar preeminente y merecido en que la crítica mundial la ha colocado.

Los años de 1575 a 1580 fueron los de mayor actividad pictórica entre los artistas españoles en El Escorial. Ya vimos que son los años en que trabajaba allí Juan Fernández Navarrete, el famoso Mudo. A este pintor encargó el Rey la realización de todos los cuadros para los altares pequeños del Templo. Los cuadros habían de ser 32 y en cada uno se habían de representar dos figuras de santos, de tamaño mayor que el natural. El Mudo no pudo sino empezar este encargo importante y de lenta realización. Murió en 1579 y entonces llevaron a término esta empresa, Sánchez Coello y el toledano Luis de Carbajal, ayudados por algunos otros de menos fama, especialmente Juan Gómez. Merecería esta serie de obras un estudio detenido que a mí ya no me queda tiempo de hacer en esta ocasión. Son cuadros poco conocidos, y no he de cansaros con la enumeración y descripción de aquellas obras, semejantes todas y de conjunto monótono. Indico tan sólo su importancia: en aquellos lienzos puede apreciarse el estado y orientación de los artistas españoles en aquella época, ya próxima a la de las primeras grandes personalidades de nuestra pintura. Es un ciclo completo de interés grande, y no estudiado todavía. Señalo al mismo tiempo la importancia de un artista que se puede allí apreciar bien, Luis de Carbajal. Hasta ahora ningún crítico ha marcado interés a su obra. Yo creo ver en sus pinturas, sumamente personales y muy españolas, características marcadas de un temperamento pictórico notable. Su estudio puede completarse en Toledo, donde dejó no pocas producciones, y creo firmemente que una vez estudiado este artista, su nombre, hoy casi olvidado, merecería un puesto importante entre los de aquellos pintores toledanos, inmediatos y coetáneos del Greco.

En toda esta serie de cuadros de El Escorial se aprecia la influencia de Sánchez Coello. Es natural. El retratista de la Corte, famoso ya en aquellos años y apreciado del Rey, sería el encargado por éste de pintar muchos, y dirigir todos aquellos cuadros que el Mudo no pudo realizar.

Pero estas y las demás obras de composición, de carácter religioso que Sánchez Coello hiciera, no son las que han de consolidar

SANCHEZ COELLO.



LOS DESPOSORIOS DE SANTA CATALINA.

MUSEO DEL PRADO.

PANTOJA.
(COPIA DE SÁNCHEZ COELLO?)

771.

ISABEL DE VALOIS.

MUSEO DEL PRADO.

la merecida fama de este artista, debida a su producción como pintor de retratos.

Ya dijimos aquí que había que estudiarle en sus dos aspectos, el de retratista y el de pintor religioso, en los que se manifiesta con dos personalidades muy diferentes. Cuantas obras se conocen de él de cuadros de composición son de la última época de su vida, por lo que se puede pensar que tan sólo cuando consiguió completa maestría y dominio de su arte se lanzó por aquel camino distinto al de su aprendizaje y sus preferencias.

Se sabe que pintó en 1570 los arcos decorativos con que se adornó Madrid en ocasión de la entrada de Doña Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II.

En 1574 pintó obras al óleo para el retablo de la iglesia de El Espinar y la sarga al claro obscuro con que se cubre el altar mayor de aquella iglesia, en la Semana Santa.

Fechado en 1578 está el cuadro que, procedente de El Escorial, se guarda hoy en el Museo del Prado *Los desposorios de Santa Catalina*. La Virgen María sentada en una especie de trono, sostiene al Niño Dios, y con la mano izquierda abraza cariñosamente a Santa Catalina, arrodillada delante de ella, y la acerca a sí para que bese el pie de Jesús. A sus pies se ve la rueda y la espada, instrumentos del martirio de la Santa. Detrás del grupo principal hay dos figuras más. Al fondo un cortinaje verde.

Es una obra no mal compuesta, pero amanerada, falsa y de poco efecto. Está inspirada en el arte italiano, ya decadente y afectado. Cosa curiosa. Esta obra está pintada sobre corcho.

Más importante que este cuadro es otro algo posterior firmado y fechado en 1582, en que se representan diferentes santos, San Sebastián, San Bernardo, San Francisco, La Virgen y el Padre Eterno en el cielo. Es obra muy trabajada pero se resiente de cierta vulgaridad como la anterior. El fondo de paisaje quebrado, bañado por un río, y montañas azuladas en el fondo, está hábilmente resuelto, tiene ambiente y variedad de color. Este interesante cuadro se conserva en la Iglesia de San Jerónimo de Madrid para la que probablemente fué pintado.

De estos mismos años son las obras citadas de El Escorial; fe-

chadas están casi todas en los años de 1580 a 1582. Acostumbrados a ver y estudiar los magistrales retratos de Sánchez Coello, no se le reconoce tampoco en estos cuadros más que en la ejecución de ciertos accesorios y de los adornos y aún en esto, con objeto sin duda de no descomponer la armonía del conjunto, no los detalla ni los termina con aquel saber y maestría que vimos en sus innumerables retratos.

NOTA.—El estudio que del Greco hiciera el Sr. Beruete en esta conferencia, no se incluye por hacerlo de un modo completo en la dada en Salamanca en 1914, sobre este pintor.

Decíamos hablando de Sánchez Coello que había sido aquel artista el pintor de la corte de Felipe II. De Pantoja puede decirse que fué el pintor de aquel Rey. En efecto, los retratos que le hiciera Sánchez Coello al Monarca, han desaparecido casi todos, y además son de época anterior y menos interesantes que la de aquellos de Pantoja en que le representa ya al fin de su vida, el Felipe II enfermo y viejo.

Las figuras de gran relieve al pasar a la historia, suelen ser conocidas en un momento de su vida, cual si no se hubieran tenido otros. A este Rey se le representa siempre la imaginación popular lleno de achaques y de gota, rezando en las habitaciones pobres de su Monasterio, no le concibe a los veintiún años, en Flandes y Alemania, agasajado de todos y presidiendo las fiestas en su honor cuando estaba llamado a ser el más poderoso señor de su tiempo.

En esta su última época precisamente, es cuando le retrata Pantoja, por eso sus retratos son los populares y conocidos de este Rey.

Observamos al tratar en conjunto de la serie de estos pintores de la Corte, que su estilo y su técnica va descendiendo en mérito según van alejándose de Antonio Moro. Sánchez Coello es indudablemente inferior a su maestro, y Pantoja, a pesar de su habilidad y de que da a sus creaciones una cierta robustez de que la escuela carecía, es inferior a Sánchez Coello, le falta la elegancia en la concepción y en la línea y la transparencia del colorido de aquél.

Conviene tener presente para no juzgar injustamente a Pantoja, que muchos de los retratos que pintó de los personajes de la Corte no lo fueron del natural, no pudieron serlo por la edad de los mode-

los; él llegó a ser el pintor del Rey con posterioridad a los otros pintores, tan sólo contaba diecinueve años cuando casó Felipe II con su cuarta esposa Doña Ana de Austria, y abundaban en Palacio, entre otros, los retratos de mano de Pantoja de las anteriores esposas de aquel Rey. Ha de juzgarse especialmente a este pintor, para bien apreciar su arte, en aquellas otras obras, hechas del natural.

Juan Pantoja de la Cruz nació en Madrid el año de 1551, y las buenas disposiciones que descubrió para el dibujo desde niño, hicieron que entrara y fuera bien acogido en el taller de Sánchez Coello. Fué su discípulo y su amigo más tarde, y tales progresos hizo en poco tiempo que por indicación del maestro, el Rey le nombró, siendo muy joven, su pintor y ayuda de cámara. Desde este instante hasta el de su muerte, cuya fecha no puede precisarse, pero que se calcula aproximadamente en el año de 1609 (1), fué primero el auxiliar de Sánchez Coello y desde el fallecimiento de éste en 1588, el pintor del Rey y ocupó el primer lugar entre los artistas españoles, sin que el cambio de reinado acaecido en 1598, alterase en nada su puesto y sus honores. El fué tan estimado de Felipe III como lo había sido del padre de éste.

No hay pintor de esta época a que no vaya unida alguna anécdota. De éste cuenta Francisco Vélez de Arciniega, en la historia que escribió de los animales más recibidos en la medicina, la siguiente: «Habiendo cazado Cristóbal Custodio en las dehesas que se llamaban de Valcarnicero, cerca de El Pardo, una hermosa águila barbada, se trajo viva a la Corte y el Rey le mandó a Pantoja que la retratase. La pintó con tanta maestría, la dió tan lindo aire, tan propio colorido, y la sacó tan semejante al natural, que engañada la misma águila, saltó contra la pintada para herirla y pelear, como lo tienen por costumbre, con tanto ímpetu y coraje, que sin poderlo remediar la hizo pedazos; de manera que fué preciso que pintase otra».

Anécdotas aparte, sí se sabe con certeza, que Pantoja demostró gran habilidad en la pintura de animales.

Cuadros de composición hizo pocos y a juzgar por los que conocemos no sería con ellos con los que hubiera ganado su renombre.

(1) Hoy se sabe que murió el 26 de Octubre de 1608.

Sirvan de ejemplo dos importantes por el número de personajes representado, su disposición y su tamaño, los dos compañeros que figuran en el Museo del Prado, firmados y fechados en 1603 y que representan respectivamente *El Nacimiento de la Virgen* y *El Nacimiento de Cristo*. Son del todo vulgares y no merecen parar la atención en ellos.

En los retratos es muy superior. Veamos alguno.

Comencemos por uno que seguramente no está hecho del natural, el de Doña Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, que se conserva en nuestro Museo.

Se representa aquí a la reina de unos veintitantos años de edad. Está en pie, vestida severamente con saya negra de cuello alto, y mangas perdidas y abiertas con forrro blanco. Se adorna con muchas y ricas joyas. La mano derecha la apoya en la basa de una columna de jaspe y en ella tiene un medallón con el retrato de su marido.

Se ha dudado de la autenticidad de esta obra. Pantoja, en efecto, no conoció, o conoció de niño a Doña Isabel de Valois, pues tan sólo contaba este pintor 19 años cuando el Rey casó nuevamente con Doña Ana de Austria, como ya hemos dicho.

Esta obra debe considerarse como una copia hecha por Pantoja de otra probablemente de Sánchez Coello. La presento para que sirva de tipo de aquellas muchas copias excelentes, de personajes reales anteriores a su tiempo. Es además interesante porque nos muestra el tipo de las damas de aquella Corte, su severidad, portante e indumentaria.

Otro retrato del mismo personaje, del mismo pintor y de análogo tipo aunque de diferentes proporciones, guarda nuestro Museo. Las observaciones hechas al anterior pueden referirse igualmente a este.

El retrato del Rey que se guarda en nuestro Museo no es, a mi ver, tan importante como parece a juzgar por su fama. Se representa en él a Felipe II de edad de unos 60 años, con semblante menos enfermizo que en la generalidad de los retratos de esta época. Está sentado, con traje negro, capa y sombrero de rizo, puesto. El pomo de la espada asomando bajo el brazo izquierdo y el rosario cogido en la mano del mismo lado, dan un realce a este retrato, del que real-

PANTOJA.



FELIPE II.



DOÑA MARIQUITA DE AUSTRIA

MUSEO DEL PRADO



FELIPE III

MUSEO IMPERIAL DE VIENA



DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA

mente carece, considerado pictóricamente. Luego veremos otro retrato de este Rey, de mayor interés. Este es débil como técnica, liso, de poco bulto, y pobre de color. A más de esto su conservación es muy mediana. Tiene no obstante el valor de ser un retrato de carácter íntimo del personaje.

De años posteriores, es un retrato de Pantoja de mérito excepcional, el del heredero del trono, el Príncipe Felipe, después Felipe III, que se conserva en el Museo Imperial de Viena.

Representa aquí este Príncipe unos catorce o dieciséis años. Será, por lo tanto, obra de 1573, aproximadamente. Luce media armadura rica y por su disposición y aspecto está inspirado por completo en las obras de Sánchez Coello. La figura es bien poco interesante, parece ya anunciar este joven heredero con su cara inexpresiva y su mirada fría, lo borroso e insignificante que había de ser su paso por el trono.

La técnica de la obra es importante y puede servir esta pintura de tipo de las mejores de Pantoja, en esta época. Se ve que procedió el pintor según su costumbre, sobre un bosquejo detallado, e insistiendo después en los trozos ya ejecutados. En ciertos puntos, en los adornos, bordados, etc., para lograr finezas de ejecución, ha pintado sobre lo anterior y en seco.

La existencia de esta obra como tantas otras de retratos de la familia real en Viena, es explicable por la relación de las familias reinantes entre Austria y España. Estará probablemente allí desde que fué pintado.

En años posteriores Pantoja desenvuelve su estilo y se muestra pintor de más fácil ejecución. Sirva de modelo de esta segunda manera el retrato de Doña Margarita de Austria, del Museo del Prado, firmado y fechado en 1607.

No sería necesaria la fecha para considerarlo ya de estos años; el traje, la gola y otros detalles, denotan modas más avanzadas que las que mostraban las obras que acabamos de ver.

Aproximadamente será de esta época otro retrato curioso, el de una dama en pie, tal vez la misma, la reina; cuerpo entero y vestida de claro. Esta obra permanecía ignorada hasta hace poco. Yo aún no la conozco; ha aparecido en el comercio, en París, recientemente.

Doy su proyección como novedad. La primera reproducción fotográfica de este retrato llegó a Madrid hace tan sólo tres días.

La producción de Pantoja corresponde más bien al reinado de Felipe III, que al de su padre, pero los retratos que hizo del Rey Felipe II, hace que no se pueda prescindir de Pantoja de la Cruz, al historiar artísticamente este reinado.

El es el autor del mejor retrato que se conserva de aquel monarca, pintado cuando el regio modelo tenía 71 años, poco antes de morir.

Se guarda esta obra en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Representa al Rey en pie, severa y sencillamente vestido de negro, sin otra insignia que el toisón de oro. Apoya su mano derecha en el brazo de un sillón y la otra en el pomo de la espada. Está en un salón teniendo por fondo una cortina verde, que cuelga en la parte alta, y una columna de mármoles y jaspes. El piso lo compone un solado de baldosines de distintos colores. La cabeza es del mayor interés y de una expresión acentuada. El pelo y la barba completamente blancos, apenas se destacan de la tez palidísima. La boca y los ojos están caídos, con expresión de sufrimiento resignado. Esta cabeza realista nos da la imagen de un hombre triste, desengañado y de tipo y facciones extraordinariamente finas. Esta cualidad se aprecia en todo, en el portante y en las manos cuidadosamente ejecutadas.

Por su concepción, por su técnica y por su época, esta obra no puede ser más que de Pantoja. Esto no obstante, algunos han supuesto que era debida a otro pintor más notable. El famoso crítico alemán Justi, siguiendo un procedimiento de los llamados científicos, se lanza a razonar y dice: «Esto es más maestro que Pantoja, no puede ser de Sánchez Coello, pues será de Antonio Moro», y a este insigne maestro holandés atribuye el retrato. En efecto, el procedimiento que sigue Justi, es razonado y científico, pero la conclusión no es cierta. En la época en que este retrato se pintó, hacía ya 17 años que Antonio Moro, el antiguo pintor de la Corte de España, había muerto en Amberes.

En esta ocasión Pantoja se superó a sí mismo. Fue este un momento en su producción en que con conciencia de que trabajaba para

PANTOJA DE LA CRUZ



FELIPE II.

MONASTERIO DEL ESCORIAL

la posteridad, puso todo su saber y toda su alma y nos dejó el más característico y fundamental retrato de este hombre singular, encarnación de una idea exaltada, tipo representativo de una raza de índole definida, en el momento más significado de su paso en la historia.

En el transcurso de estas tres lecciones, le hemos seguido por sus retratos, a través de su vida. Le vimos joven, vestido de corte y de guerrero, rey de Inglaterra, vencedor en San Quintín, envidiado de todos, aspirando a una monarquía casi universal. Y le vemos ahora, cuando la fortuna le volvió la espalda, enfermo y achacoso, después de graves contratiempos y de sufrimientos privados los más crueles, determinando una política ofensiva, rigiendo medio mundo desde un Monasterio de jerónimos, y en los momentos tristes en que la anexión de Portugal no era suficiente para compensar la catástrofe de la Invencible.

No es nuestra misión juzgar sus aciertos ni sus errores. Si en el transcurso de estas lecciones hemos tratado algo de historia, es porque creímos conveniente, al hablar de tanto personaje, de los pintores y de los modelos, recordar el mundo en que vivieron y el ambiente en que desarrollaron su arte y sus actos. Pero las conclusiones que de aquel período histórico hayan de deducirse, dedúzcalas quien sepa, pueda y se lo proponga.

De todos modos, aquellos cuarenta y tantos años de reinado determinados por una política muy personal, demuestran en este Monarca condiciones poco vulgares. Su figura se nos presenta con grandeza y a ese tono había que tratarla. Así quise hacerlo, sin apasionamiento alguno y con absoluta independencia. No sé si lo he conseguido. Me disculparía en todo caso mi buena intención y mi sinceridad.

Pero hay un aspecto de su vida que debo dejar indicado aunque sea en dos palabras; es aquel que se refiere a lo que debe la pintura española a Felipe II.

Sin haber mostrado preferencias artísticas en el período de su niñez y su primera juventud, sin educación alguna en este orden de ideas, sin trato con los pintores españoles de aquellos años, llegó siendo príncipe a los 21 de edad y entonces, primero en Italia, des-

pués en Alemania y por último en Flandes, trabó estrechas relaciones con eminentes artistas. Dos de ellos habían de influir poderosamente después en el desarrollo de la pintura española, Antonio Moro y Tiziano. Desde la época aquella el Príncipe heredero no dejó de proteger un instante a aquellos dos insignes pintores. Antonio Moro vino a España, primero enviado por Carlos V y después acompañando a Felipe II, y fué su pintor de Corte durante varios años. A él se debe en absoluto el origen de la escuela de los retratistas españoles en que florecieron Sánchez Coello, Pantoja y otros menos famosos.

En cuanto a Tiziano, no vino a esta Corte porque no le fué posible; el rey mostró siempre predilección por este su pintor favorito, ahí está la correspondencia entre ambos personajes que lo demuestra. Pero si el artista no vino, vinieron sus obras y el rey católico poseyó y hoy posee España la mejor colección de obras de Tiziano que existe en el mundo. Esta semilla maravillosa no fructificó tan rápidamente como la que trajera Moro, pero fructificó al fin, en la forma que ya estudiamos en la pasada conferencia, y que no hemos de repetir hoy.

Aun hay más: este Rey quiso, según sus propias palabras, «que el Monasterio que edificaba fuese un perpetuo seminario de santos, de sabios y de artistas». En lo que respecta a estos últimos, el Rey llevó a El Escorial para decorar al fresco los techos y los muros a los artistas más afamados de Italia. Si ellos no respondieron con sus obras a los buenos deseos del Monarca, no fué culpa de éste, los tiempos ya eran de decadencia y los manieristas habían sustituído a los geniales decoradores de años antes. Al propio tiempo eran llamados por el Rey a El Escorial los pintores más famosos de España y allí trabajaron casi todos. Unos y otros fueron dignificados y honrados por el Monarca. Este proceder no era una innovación en la corte española, pero él siguió la conducta de sus antecesores y los aventajó con creces.

Simultáneamente fuéronse adquiriendo por el Monarca, cuadros de artistas flamencos y alemanes cuya lista se haría interminable; ahí se conservan, en El Escorial, y en nuestro Museo.

Aunque era práctica, y antigua por lo visto, sacar a la venta en pública subasta las pinturas y demás bienes muebles de los reyes,

cuando éstos fallecían, para pagar con su producto las deudas y mandas declaradas en los testamentos, este Rey lo mismo que su bisabuelo Don Fernando y que su padre Carlos V, compró a la muerte de éste para su servicio *todos los cuadros* y algunas alhajas, del tesoro de su padre, sacrificando los demás objetos de valor al pago de los acreedores a la testamentaría.

Los aficionados al arte saben que debemos a Felipe II una parte grandísima, y muy escogida, de la riqueza nacional que guarda el Museo del Prado.

Mr. Emile Bertaux, tal vez la autoridad francesa más competente en asuntos de arte español, ha dicho recientemente: «El monarca taciturno fué el mayor coleccionista y el primer conocedor de pintura de su siglo». Un crítico español no hubiese dicho más.

Tanta acumulación de riqueza artística en un país de artistas y de pintores tenía necesariamente que producir un próximo resurgimiento y momentos brillantes. Las generaciones pasan, pero las obras quedan: el fundador de El Escorial no pudo recrearse con los brillantes frutos de la obra que él inició. Fué a su nieto Felipe IV a quien el destino tenía reservado ser el monarca de Velázquez, de Ribera, de Zurbarán, de Murillo, de aquellos que elevaron el rango del arte español a las cimas de la inmortalidad y de la gloria.

Es justo, ante tanta grandeza, estudiar y reconocer su origen, y debido a ello, quise antes determinar este estudio en tres lecciones, acerca de «Los Pintores de Felipe II» recabar para aquel Monarca la parte no pequeña que le corresponde y a él se debe, en el florecimiento pictórico español del siglo XVII.

CONFERENCIA SOBRE "EL GRECO"

Dada en Salamanca en 1914.

En esta conferencia va incluída la parte que el Sr. Beruete hiciera del Greco en la conferencia de Pintores de Felipe II y la dada en Bilbao en 1915 y en Madrid en 1916 sobre este pintor.

HACE más de un año tuve el honor de ser instado por las personas que organizan estas conferencias para tratar aquí de un tema de arte español. Escogí entonces el de Valdés Leal, pintor singularísimo, cuya personalidad poco conocida comienza a interesar. A su estudio he dedicado un libro y si en él no hago grandes descubrimientos, es al menos un trabajo detenido de la vida y obra de aquel artista.

Cuando me disponía a venir a Salamanca con objeto de dároslo a conocer, coincidimos con el tercer centenario del Greco y ha parecido más oportuno dedicarle esta sesión. He de ser breve; habéis de oír después al Rector de esta Universidad tratar de ese pintor, del que tanto se habla hoy en todas partes.

Os haré un cuadro general de la vida del Greco y de sus obras. Citaremos las más salientes, nos detendremos algo en su aspecto menos idealista, el de pintor de retratos, puesto que en otra fase, la de sus concepciones místicas y religiosas, es tal vez la más estudiada.

Y entro, pues, en materia, agradeciéndoos a todos el honor que me hacéis escuchándome, saludando a Salamanca y diciéndoos cuán honrado me siento al dirigirme a vosotros en esta gloriosa Universidad, que sabe continuar su pasado, viviendo no obstante en plena renovación.

En su Rector ilustre, que parece como ella encarnar en su espíritu clásico y español nuestra historia, y en su cultura y saber y entender, nuestro presente, saludo con respeto a la intelectualidad salmantina.

Todo artista es como un producto de su raza y de su tiempo y en su obra es natural que se aprecien aquellas características propias del ambiente en que se forma y del medio en que se desarrolla su vida. El Greco en este respecto hace excepción. Ni nació en suelo español ni aprendió a pintar en España. Y es más, ni recibió siquiera influencias marcadas del arte que entonces se producía aquí. Si hoy se nos presenta como prototipo de producción española, fué merced a él, a su talento sólo, que supo observar y expresar después en sus obras la modalidad y el espíritu de una raza, pues nadie le orientó ni le marcó el camino. Es el suyo un caso poco frecuente en la historia del arte.

La pintura española, en la segunda mitad del siglo XVI, no tenía orientación propia. Había, sí, una producción no poco numerosa que obedecía a dos manifestaciones diversas: una la cultivada en la Corte, la protegida por los Reyes; otra, más espontánea, más popular, representada por artistas que trabajaban en unas y otras regiones de la Península, sirviendo los pedidos especialmente de iglesias y conventos que necesitaban cuadros para la devoción y el ornato de sus muros. Ni que decir tiene que casi todas estas obras eran de asunto y carácter religioso.

La otra manifestación artística, la cultivada en la Corte, puede a su vez subdividirse en dos clases: la de los pintores de retratos que tenía su origen en un holandés, Antonio Moro, y que aun cuando sabiamente continuada por pintores españoles, decaía visiblemente de generación en generación; otra la de los autores de cuadros de composición. Esta se hallaba reforzada por pintores fresquistas extranjeros, italianos la mayor parte, que Felipe II había hecho venir con objeto de comenzar la decoración de su Monasterio de El Escorial.

Puede afirmarse que a excepción de los retratistas, influídos por las llamadas Escuelas del Norte, el resto del arte de aquellos años en España, mostraba una marcada tendencia hacia el arte italiano de entonces, el arte del Renacimiento. Pero a pesar del talento de algunos de estos pintores, del esfuerzo de muchos y del trabajo de todos, nadie se encaminaba en un sentido nacional. La cultura artística era escasa. Los pocos libros técnicos que en aquella edad



LA ASUNCIÓN.

INSTITUTO DE ARTE, CHICAGO.



EL EXPOLIO.

CATEDRAL DE TOLEDO.

se imprimían y que pudieran servir de guía a los pintores, eran pobres de idea y de doctrina y todo ello daba por resultado un lamentable estado de nivel intelectual que no hacía pensar en un próximo y brillante florecimiento.

Allá por este tiempo, hacia el año de 1575, llegó de Italia y se avencidó en la Imperial Toledo un joven artista que apenas contaría treinta años, nacido en la Isla de Creta, de padres griegos

Estaba ya reputado, no obstante su edad, por la maestría que revelaron sus primeros cuadros y algún retrato, obras ejecutadas a lo que parece en Venecia, Roma, y quizás en alguna otra ciudad italiana: este joven se llamaba Domínico Theotocópuli.

No es del caso ni aun posible averiguar cómo y para qué vino. Cuanto de esto y de lo demás que de su vida se sabe, de la cual, por cierto, se sabe poco, está dicho de manera magistral en el libro de mi ilustre maestro el Sr. Cossío.

Por desgracia o por fortuna, Theotocópuli, conocido ya entonces en España, y hoy día en el mundo entero, por El Greco, tuvo poco que ver directamente con los pintores españoles de aquellos años.

Las primeras obras que ejecutó en Toledo y que acreditaron la fama que de Italia ya traía, fueron los cuadros que pintó para el Convento de Santo Domingo el Antiguo, y especialmente el central del altar mayor *La Asunción de la Virgen*, existente hoy en el Instituto de Arte, de Chicago. Con ser éste de gran importancia por su noble composición, por su hermoso colorido, por su ejecución maestra y soberbia, no debe citarse entre aquellos del mismo autor en los cuales se acusa potente su personalidad extraordinaria. *La Asunción* muestra bien a las claras la influencia veneciana peculiar de sus obras anteriores. No es ciertamente la *Assunta*, de Tiziano, quien, según el testimonio del miniaturista Julio Clovio, fué su maestro, pues tiene más cercano parentesco con obras del Tintoretto. Este fué entre los venecianos el artista que más hubo de inspirar y preocupar al Greco, no ya sólo en sus primeros años, sino bien entrado en ellos.

En la *Asunción* de Santo Domingo el Antiguo, vemos en la disposición general del cuadro, en la bellísima cabeza de la Virgen,

en muchos trozos de las nobles figuras de los Apóstoles, y también en el colorido, gran relación con las obras de aquel maestro veneciano.

Contemporáneo de estos cuadros de la Iglesia de Santo Domingo, lo fué otro más famoso y popular, aquel que representó *El Expolio*, que dió entrada al Greco en la Catedral de Toledo. La entrega de este cuadro y su aceptación, ocasionó al pintor un célebre litigio que él sostuvo gallardamente, triunfando en definitiva, y que dió ocasión a mostrar su carácter independiente y su altivez como artista.

Por su colorido y por su técnica pictórica, es obra de tradición veneciana, pero su composición, la proporción de las figuras, el efecto tan dramático allí logrado y la noble figura del Cristo, son bien características del Greco e inconfundibles con artista alguno y desde entonces peculiares a todas sus obras que llevan el sello de su independencia y personalidad.

La fama que al Greco dieron estas obras en Toledo, llegó a la Corte, y el Monarca, en su afán y deseo de ir enriqueciendo el tesoro artístico de su Monasterio y de decorar con cuadros de mérito los altares del templo, ordenó al Greco la pintura de la *Historia de San Mauricio y sus compañeros mártires* para que figurara en uno de aquellos altares, y facilitó al pintor los colores finos que para su ejecución necesitara.

El Greco desempeñó el encargo con toda conciencia, penetrado sin duda de la importancia que para su carrera artística había de tener que el Rey quedase complacido. No entregó el cuadro hasta 1584, cuatro años más tarde del en que le fué hecho el encargo, y aun cuando es de suponer que no sería el único que pintase en aquel espacio de tiempo, es patente que no quiso darlo por terminado hasta poner en él, con creces, todo su caudal artístico de entonces.

Logró con su esfuerzo su digno propósito, pues parece obra más adelantada. Es, sin duda, de las más atrevidas de su mano, no ya por la composición tan singular, en la que figura en segundo término la representación del Martirio de los legionarios compañeros de San Mauricio, dando preferencia al grupo episódico de éstos en conversación con el Santo, por la profusión exuberante de tantos perso-

SAN MAURICIO.

SALAS CAPITULARES DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL.



ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ

[illegible]

najes, por el abuso de un colorido frío en que predominan las tintas azules y amarillas que tan acerbas censuras suscitaron, sino por la acentuación tan intensa y tan expresiva de aquellas cabezas, por la riqueza y detalles de los pormenores, y, por último, por los bellísimos grupos de ángeles que flotan en la parte superior.

Obra de efecto sorprendente e inesperado es ésta que tiene lugar preferente entre las de su autor y que muestra cuán profundo fué su convencimiento por aquella manera de estar dispuesta y realizada, sin intento alguno de concesión y disfraz, tratando de poner de relieve tanta atrevida novedad, al ser comparada con cuantas para aquella fecha existían ya en El Escorial, con asentimiento del Monarca.

Se equivocó el pintor de medio a medio al pensar que su obra sería del agrado de Felipe II. Fué, sí, admitida y remunerada; pero no ocupó su sitio en el altar para el cual se había destinado. Desde entonces quedó en las Salas Capitulares del Monasterio.

Nada más elocuente que el testimonio del Padre Sigüenza, al narrar años más tarde, en 1604, el efecto que la obra de Theotocópuli causó al fundador de El Escorial. *Dice*: «De un Dominico Greco, que agora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a su Magestad, (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte, y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano. En esto hay muchas opiniones y gustos; a mi me parece que esta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen, que aquéllas contentan a todos, y éstas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razon y con la naturaleza, y esta en todas las almas está impresa, y asi con todos cuadra; lo mal hecho, con algun afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y asi contentan a los poco considerados o ignorantes. Y tras esto (como decia en su manera de hablar nuestro Mudo), los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser este».

Dejando aparte las consideraciones tan discutibles del Padre Sigüenza, dice textualmente que el cuadro no contentó a su Majes-

tad. ¡Qué mucho que no le contentara! Felipe II había vivido hasta entonces admirando a Tiziano y ya sabemos cuán grande fué su deseo de lograr para El Escorial el concurso personal de Tintoretto y de Veronés. Pero este cuadro de San Mauricio, aun cuando de tradición veneciana, presentaba a sus ojos tales extravagancias en su composición y más aún en su dibujo y colorido, que le hicieron inaceptable. Y no ha de causarnos extrañeza semejante juicio del Rey, en aquel siglo XVI, en que dominara un ambiente clásico que repugnaba aquellas invenciones, cuando hoy, en otro más libre, la crítica se halla tan disconforme en la materia, que mientras hay entusiastas del Greco que ensalzan incondicionalmente las obras de este pintor, hay otros que estiman que su pintura puede estudiarse como espejo y compendio de degeneraciones pictóricas. Y añaden que nadie como el Greco mostró soberbia más satánica para burlarse con solemne y patética ironía de todo lo que llamamos naturaleza, arte, y razón, en todo lugar y tiempo; llegando a decir que el azar hizo que en los tiempos de Felipe II madurase un fruto que difícilmente hubiera llegado a sazón en otro país de Europa, porque la predicación de los doctos en España, de la esclavitud de los sentidos, y la ciega sumisión a la fe, pudo preparar el terreno para toda clase de delirios.

Que Felipe II y muchos de sus contemporáneos no vieran en el San Mauricio más que extravagancias y hasta innovaciones locas, no debe sorprendernos; pero que se mantenga todavía la leyenda tan generalizada de la locura del Greco y que por algún crítico docto y sereno, las más veces, se busque la explicación de esta leyenda y se achaque a la soberbia satánica del pintor y a la esclavitud de las conciencias españolas en aquellos tiempos, es un apasionamiento inexplicable.

En la Corte de El Escorial no vieron, no podían ver en aquel ambiente, cuán compensados eran los extravíos que en el cuadro de San Mauricio señalaban, con las bellezas que el mismo atesora. Veían, sí, un exagerado alargamiento en la proporción de las figuras, opuesto a todo canon, pero no la distinción y nobleza que ostentan, ni la intensa expresión de sus cabezas, más vivas y reales que aquellas otras que aparecen en los lienzos de otros pintores que privaban en El Escorial.

Y mucho menos veían que la aparente inestabilidad de los personajes del primer término, realzaba el movimiento tan animado del grupo que forman. Ni cómo habían de ver lo que era más difícil: el brillante y tan singular colorido opuesto a toda tradición y receta; ni tampoco comprendían la exquisita sensibilidad del artista que logró hacer resaltar aquí y allá en cien partes del cuadro, trozos de una delicadeza de forma y de una expresión tan esmerada y hábil, que encanta y seduce. Una mano, un pie, un pormenor cualquiera son tan expresivos y tan interesantes como las cabezas mismas.

Por el espíritu que puso en este y en tantos cuadros, por el alma con que están realizados, por la maravillosa técnica que desarrolló al pintarlos, merced a la cual dió tal brillantez y calidades a la materia, que parecen a veces ejecutados con esmaltes, es por lo que el Greco triunfa y nos desarma haciéndonos no ya olvidar, sino hasta aplaudir, las extravagancias y desproporciones de que sus cuadros están llenos.

No hay que lamentar su fracaso en El Escorial. No era este templo sepulcral y frío, el fondo adecuado para hacer resaltar las creaciones de este artista, tan intensas, tan espirituales y tan ricas de color. Sus obras hubieran desentonado en aquellos griseos muros de granito en que tantas otras de cumplida vulgaridad tienen cabida.

El pintor continuó trabajando en Toledo, cuyo ambiente y escenario tan adecuado fué para su temperamento. Allí permaneció cerca de 40 años creando sus obras inmortales, entre ellas la capital, *El Entierro del Conde de Orgaz*, pintado, a lo que parece, a seguida del de San Mauricio.

No es este momento de ocuparse de la descripción histórica y crítica del *Entierro*. Hecha está y de mano maestra en el libro del señor Cossío. Pero sí es de notar que no pudo el Greco en ninguna de sus composiciones hallar un asunto más apropiado que el de este cuadro, para lucir en él sus dotes geniales de pintor.

En la parte alta del lienzo, la *Gloria*, puso todo su idealismo. Allá están bajo el trozo en que asienta el Eterno, envuelto en blanca túnica, la Virgen, los Patriarcas, los Santos, los Arcángeles, espiritualizados, incorpóreos; allá las tintas claras envuelven aquella mansión celeste. En la parte inferior, en donde se representa una

escena real, las formas y el colorido son los propios de las cosas terrenas y por tanto más acentuados y sombríos. Aquella fila de cabezas de segundo término en que están representados los grandes personajes, los nobles, los caballeros de las Ordenes, es el monumento más bello que ha podido erigirse para inmortalizar aquella raza escogida de hidalgos, héroes en los tiempos gloriosos de las campañas y conquistas en el viejo y nuevo mundo, y protagonistas más tarde, en aquellas de la decadencia, en la literatura y la dramática españolas, dos de las más grandes manifestaciones del ingenio humano.

Es este un verdadero conjunto de retratos y no disminuye el carácter, la expresión de cada cabeza aislada el que se hallen reunidos y formen parte de un todo, de un conjunto, de un cuadro de composición. Aquí se revela el Greco con sus condiciones especialísimas y singulares de pintor de retratos de efecto único, como ya alguien ha dicho acertadamente.

Antes de estos años los retratos que pintara el Greco o al menos los que se le atribuyen, y la duda en este caso es suficiente para demostrar la falta de una marcada personalidad, no fueron de interés especial. Sábese, sí, que en Italia produjo algunos que fueron celebrados, se le atribuyen otros como el *Joven del Museo de Viena*, el de *Julio Clovio*, en el Museo de Nápoles, el de *Vincentio Anestagi* y otros varios, pero ¿son todos éstos verdaderos originales? En todo caso son obras francamente inspiradas en el arte veneciano y de interés secundario en comparación con el desarrollo que ha de adquirir el pintor más adelante y en esta misma especialidad del arte.

Es cosa patente que el Greco tuvo desde edad temprana cierta tendencia a realizar retratos. Muéstralo, además del dato conocido de que ya en Italia produjera algunas obras de este género, el que en varios cuadros de composición aparezcan cabezas y hasta figuras que no son personajes que intervienen en la escena representada, sino verdaderos retratos. Como tipo de estos cuadros debe recordarse aquel de la *Curación del Ciego* que se conserva en la Pinacoteca de Parma, en el cual, en su extrema izquierda, aparece la figura de un joven que se ha tomado con razón como el propio retrato del autor, y aquel otro en que se representa *La Purificación del Templo* y que se conserva en Inglaterra en la Colección del Conde de Yar-

borongh, en el cual aparecen en su ángulo inferior derecho, las cabezas de cuatro grandes artistas italianos, personajes que para nada intervienen en la composición del cuadro.

La falta de una marcada personalidad en esta época del artista y en lo que se refiere al género de retratos, puede apreciarse al estudiar entre otras una obra bellísima por cierto, *La dama del armiño*, que se tomó equivocadamente por la hija del pintor. Muchas dudas y controversias ha suscitado entre los críticos esta obra. Tan sólo en un punto están todos conformes: en su belleza y mérito. Las dudas se refieren especialmente a su autenticidad. Mientras unos la estiman como un indubitable Greco, otros piensan que no es sino una obra veneciana, y fuerza es reconocer que las características de esta Escuela se hallan tan marcadas y definidas en este retrato, que no otro que un veneciano y hasta creo que aun puede precisarse que el propio Tintoretto, fué el autor de esta obra. El colorido se separa muy mucho del tan peculiar del Greco, aún en estos años de su juventud, y sobre todo, aquel toque, aquella pincelada inquieta, nerviosa, vacilante, incorrecta si se quiere, pero tan expresiva y tan peculiar no aparece aquí en parte alguna. Tiene, sí, el retrato de esta dama una analogía grande con las obras del Greco, al menos en su parte externa, toda la semejanza que este pintor tiene con los venecianos sus maestros y primeros inspiradores. No es un trabajo de esta índole, breve por necesidad, donde debe discutirse ampliamente la autenticidad de cada obra citada; lo dicho acerca de ésta, tan sólo es para que quede manifiesto cómo los retratos de esta época del autor no obedecen a un estilo inconfundible y personalísimo como los de años posteriores.

El Greco, pintor de retratos de intensidad insuperable, de vida espiritual, único, en fin, en este género de creaciones, no aparece como tal hasta que encontró sus modelos más propios en aquellos caballeros y damas españoles, típicos y singulares, de su época.

De los maestros de la pintura hay dos con los que el Greco tiene una más íntima relación en su paleta y hasta en su inspiración: Tintoretto y Bassano. No olvida nunca lo que aprendiera en Venecia, pero a partir de esta época de su vida, aún no muy avanzada, se desprende en parte de las coloraciones ricas, rojizas, doradas que

caracterizan el arte veneciano, para ir en busca de tonalidades más frías, más grises, más plata.

A este propósito, voy a permitirme reproducir lo que, con igual motivo, dije, respecto a otro artista, en una de mis conferencias sobre los pintores de Felipe II:

"El Greco procede aquí ya de manera distinta de como hasta entonces se procedía, generalmente, en materia de pintura. Parte de los tonos obscuros y sobre ellos va destacando los claros, terminando con los blancos y los puntos de luz, pero aun éstos son muy rebajados: póngase un blanco puro al lado de los que nos parecen blancos en este retrato y se verá la gran diferencia que hay entre ambas tonalidades. Es prueba curiosa que recomiendo a los aficionados a estos problemas de la pintura. Los obscuros que abundan en los fondos de sus retratos son intensos, pero nunca negros, logrando así una profundidad y un ambiente singulares. Con esta relación del claro y el obscuro, sin llegar jamás al blanco y al negro puros, consigue una transparencia y corporeidad insuperables. Y todo eso está logrado con colores flúidos, con frotados y veladuras. . . . .

"El observa y comprende que la reproducción de las cosas en el arte de la pintura no debe ser la copia fiel, exacta de las cosas mismas. El ambiente, la luz, los reflejos hacen que los objetos todos a nuestra vista cambien según cambian las condiciones de aquéllos, y por tanto su representación en la obra no debe ser la reproducción de las cosas mismas, sino del aspecto que ellas toman a nuestra vista, modificadas por los agentes exteriores. Unicamente así es posible el obtener la impresión de verdad, de movimiento, de profundidad; de otro modo las cosas y las figuras son petrificaciones rígidas y muertas, en un mismo plano, en las que a lo más puede apreciarse la habilidad del artista, pero que nunca dan la impresión de movimiento y de vida".

La resolución de los valores del color, realizada a maravilla por los artistas venecianos, traída a España y modificada en parte por El Greco, da a este artista y a toda la escuela española una gloria indiscutible. De ella arranca el estudio de observación para los pintores posteriores en muchas escuelas, y hoy mismo, con estas o aque-



EL CARDENAL NINO DE GUEVARA.

COLECCIÓN H. O. HAVEMEYER, NEW YORK.



TRINITARIO CALZADO.

PROPIEDAD DEL MARQUÉS DE LA TORRECILLA, MADRID.



LA DAMA DEL ARMIÑO.

COLECCIÓN DE SIR JOHN STIRLING MAXWELL, GLASGOW.

llas variantes, los técnicos se preocupan de estas resoluciones que son, en último término, el secreto de la pintura.

Cada retrato debido al pincel del Greco es tan expresivo y tan intenso, que merecería un estudio detenido. En la imposibilidad de hacerlo, contentémonos con citar alguno de los más salientes.

Lo es, sin duda, el del *Cardenal Niño de Guevara.* Este príncipe de la Iglesia, toledano de origen, de abolengo aristocrático, inquisidor famoso, nos lo representa el Greco con una ostentación y aparato que rara vez se encuentra en la serie de retratos debidos a su mano. Es un prodigio de color, y si bien se aprecian en él las tonalidades grises tan propias del pintor, están aquí necesaria y premeditadamente modificadas por dominar el tono encarnado del traje, destacando sobre el sillón de terciopelo rojo. Compénsase tanto alarde de color con los encajes blancos que se ven cuanto es posible. La vida y expresión de este personaje que nos mira a través de sus antiparras, es una muestra más del vigor realista que el Greco supo dar a los semblantes que retratara. En un estudio detenido acerca de lo que Velázquez aprendiera del Greco, ocuparía una buena parte la comparación entre esta obra y aquel otro inmortal retrato que Velázquez hiciera en Roma del Papa Inocencio X. Creo que se demostraría con claridad lo mucho que el pintor sevillano aprendió del griego en lo tocante a técnica, a orientación en la manera de ver el natural, y, sobre todo, en el colorido y entonación general. No sería así, en cambio, en aquella que se refiere a la concepción de la obra, pues mientras en Velázquez todo es sereno, ponderado, clásico en toda la extensión de la palabra, en la obra del Greco se aprecia la inquietud, la movilidad, la negación de todos los cánones.

Contrasta con este retrato tan exuberante del Cardenal Niño de Guevara, otro no menos importante, el de *Fray Hortensio Félix Paravicino,* que se conserva en Norteamérica, en el Museo de Boston. El famoso teólogo, con su aspecto fino y mirar inteligente, se nos presenta con el sencillo hábito de trinitario calzado con la característica cruz azul y roja. Todo es en esta obra sencillez y verdad, expresión y realismo bien entendido.

No es el sólo que hizo de personajes de esta orden; existe otro curioso de un trinitario calzado cuyo nombre no llegó hasta nosotros.

Es menos fuerte que el anterior, las manos están algo descuidadas, pero la cabeza es muy hermosa y resiste el más detenido análisis, los ojos, las cejas, la frente, el pelo, son finísimos. En la boca se encuentran aquellas pinceladas carminosas, típicas del pintor. Parece probable que sea de los mismos años que el de Paravicino.

No debe pasarse en silencio, y ante esta obra es la ocasión de decirlo, que en la serie numerosa de retratos hechos por el Greco, no se advierten las desproporciones ni desdibujos que vemos en sus cuadros religiosos. Abundan, sí, los enjutos, los pálidos, como tal es la raza y como tal fueron sin duda la mayoría de los retratados; pero también los hay de otros tipos y entre éstos hay que recordar a este buen padre trinitario calzado cuya obesidad corre parejas con la de cualquier personaje flamenco pintado por Rubens.

Las figuras exageradamente alargadas del Greco, son siempre representaciones de Santos, de Mártires, de Ascetas, de Místicos, de aquellos que no viven nuestra vida, que miran constantemente al cielo. Este alargamiento de proporciones se acentúa en las figuras puramente ideales: por ejemplo, en la representación del Salvador, de la Virgen, de los arcángeles, en suma, de aquellos que tienen por mansión el cielo.

Los retratos de damas originales de este pintor debieron de ser escasos; a nosotros han llegado muy pocos. Puede tomarse como tipo uno sencillo pero muy sugestivo, el conocido por *La dama de la flor* que se conserva en Escocia. Representa a una damita joven sencillamente ataviada, cubierta la cabeza con toca blanca que envuelve la parte superior del pelo, peinado hacia arriba. No lleva más gala que una flor verde, pálida, modesta hasta en su color, como el personaje que adorna. Cossío cree ver en esta dama el mismo modelo que años antes sirviera para el paje del *Entierro del Conde de Orgaz.* La obra, considerada desde el punto de vista artístico, es muy saliente; lástima que el personaje no nos muestre una de aquellas damas de la Corte de Felipe II, representativas de su tiempo.

Ostentoso también es el retrato que se dice de Julián Romero, que posee el Sr. Errazu. «*Julián Romero, el de las hazañas, natural de Antequera, comendador de la orden de Santiago, Maestre de Campo, el mas famoso de los ejercitos de Italia y Flandes, de cuyos hechos glo-*



JULIAN ROMERO.

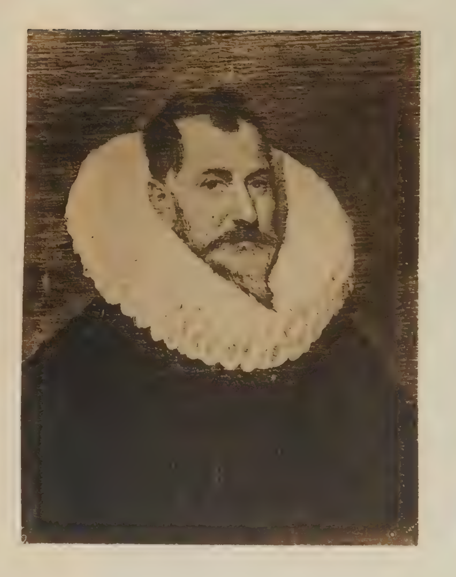
[illegible]



SAN JERONIMO.

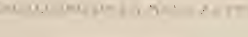
[illegible]















riosos estan llenos de historias». Así reza la inscripción que ostenta este lienzo, y si bien parece posterior al cuadro y aun cuando se admita la razonada opinión de que no está hecho del natural, sino después de muerto el personaje que trata de representarse y a quien un santo patrocina y recomienda ante el cielo, bien puede servir de muestra de esta clase de retratos, casi ya cuadros de composición, dispuestos por el Greco de modo tradicional en parte, pero que caen aún dentro de su genio personalísimo.

Idealista en sus composiciones religiosas, no puede o no quiere el artista permanecer insensible ante el natural, copiarlo caracterizándolo hasta en sus menores detalles allá cuando sólo realiza una figura, en busto, una cabeza, sea éste un retrato o quiera representar con ella un santo o una imagen. Sirva de ejemplo el *San Jerónimo* de la colección Frick, de Nueva York. Esta media figura de un cardenal anciano de luenga barba blanca, que apoya su mano sobre un libro y fija su mirada expresiva en el espectador, fué en un tiempo tomada por un retrato. Y llegóse a precisar que era el retrato del arzobispo Don Gaspar de Quiroga. Cito aquí esta obra tan sólo para que se observe la manera poco convencional con que está tratado su carácter realista, que ha podido hacer que se confunda la imagen de un *San Jerónimo* con el retrato de un cardenal contemporáneo del autor.

Seguir la evolución de la técnica del Greco en los retratos es cosa difícil. Evoluciona menos en este aspecto de su producción que en los restantes. Además, existen pocas series de retratos del Greco. En la tan escogida del Museo del Prado puede, sí, observarse una tendencia a la síntesis, un mayor dominio del material empleado y de los recursos, que no llega nunca a la habilidad que conduce a la manera; pero demuestra cuánto ha aprendido el artista en el manejo del color, por ejemplo, si se los compara con el *Caballero de la mano al pecho*. Los trozos de lienzo descubiertos armonizando con el color, la transparencia de ciertas tintas, la diferencia de cantidad de pasta empleada en unas y otras partes, los toques de carmín, más pronunciados que antes, y el realismo cada vez mayor. Insisto en esto del realismo, puesto que su aspecto idealista ha de ser perfectamente definido y estudiado. Queda, pues, claramente ex-

puesto el carácter vario de las obras del Greco y sus aspectos tan diversos.

No he de hablar en esta ocasión de los retratos del Maestro Juan de Avila y de los de Antonio y Diego Covarrubias. Recuérdense como verdaderos prodigios, lecciones maravillosas de técnica para pintores y aficionados que no se contentan con el aspecto externo de la pintura, sino que penetran y se complacen ante la ejecución de trozos y resoluciones de problemas del color.

El retrato de un pintor que se conserva en el Museo de Sevilla es uno de los más celebrados y reproducidos del Greco. Pasó durante mucho tiempo por el autorretrato del artista, pero la crítica nos ha probado que no es esto exacto, con datos irrefutables. No sabemos quién sea este pintor de mirada inteligente y aspecto naturalmente distinguido. Las disquisiciones hechas acerca del reducido número de colores que aparecen en su paleta cuando se suponía que era la de Theotocópuli, no tienen ya valor ninguno.

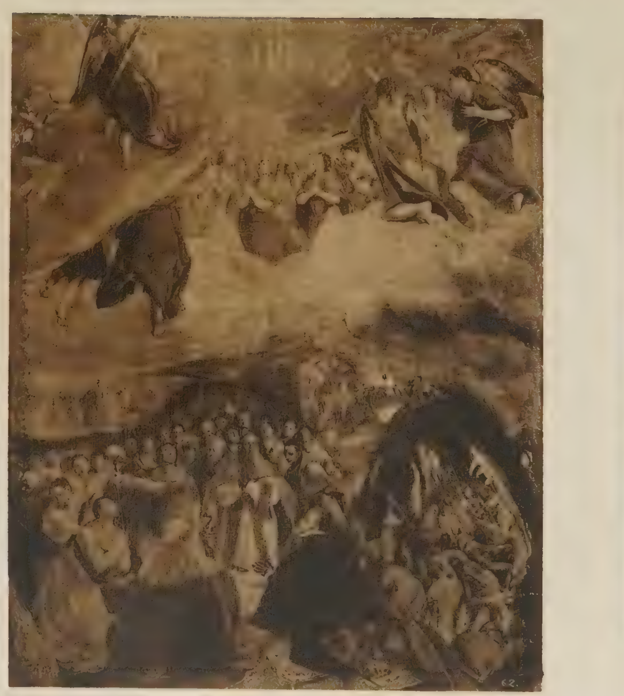
La iconografía del Greco se sigue, si no con una absoluta certeza con grandes probabilidades de acierto, en cabezas que parecen ser la del mismo personaje, en diferentes cuadros del maestro. Aparece este personaje, el autor según lo más probable, en la *Curación del Ciego* por vez primera y después se le sigue en diferentes épocas de su vida correspondientes a las fechas de los cuadros en *El Expolio*, en el de *San Mauricio*, en el *Entierro del Conde de Orgaz*. Este personaje que se repite y otras razones, hacen que se considere como autorretrato el ya conocido y publicado como tal en diferentes ocasiones en que se representa el pintor viejo, fatigado y achacoso a juzgar por su aspecto. Se conserva este retrato en Madrid, en la Colección Beruete.

El Greco, fuese o no comprendido por sus contemporáneos, ejerció gran fascinación sobre ellos. Por su taller desfilaron aquellos grandes señores que en el cuadro del *Entierro* aparecen, los artistas, y tantos otros desconocidos personajes que aún viven en los lienzos, fijando en nuestros ojos los suyos tan enigmáticos como expresivos.

Lástima fué que en la serie incomparable de retratos del Greco, falte el del Rey Felipe II, quien por su figura, por su traje, por la palidez y demacración de su rostro en aquellos sus últimos años,







EL SUEÑO DE FELIPE II.

SALAS CAPITULARES DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL



CRISTO ECHANDO A LOS MERCADERES DEL TEMPLO.

por lo que los ojos reflejarían de la vida interior del personaje, era el modelo tipo para que aquel pintor, al retratarle, hubiera realizado una obra magistral. Pero con el cuadro de San Mauricio terminaron las relaciones entre ambos personajes, y la figura del Monarca no aparece pintada por el Greco más que en un cuadro, que aun cuando se halla en El Escorial, no fué al Monasterio sino después de la muerte del Rey.

Es este, el conocido por *El Sueño de Felipe II* que más bien debiera llamarse como se llamó en lo antiguo: *La Gloria*. Gloria, Infierno y Purgatorio están representados en esta obra singularísima, de pequeñas proporciones, pero de lo más rico entre las de su autor por su caprichosa invención, por la multitud de figuras y, más que todo, por lo variado de sus contrastes y la brillantez de su colorido. Según parece, este enigmático cuadro fué hecho a la muerte del Rey a semejanza de aquella otra Gloria en la que Tiziano representó a Carlos V, acompañado de la Emperatriz su esposa y de su hijo, orando en los umbrales del cieio.

En este vemos también a Felipe II vestido severamente de negro, arrodillado sobre un rico tapiz. En el cuadro aparecen las ánimas del Purgatorio en un lado y las dignidades de la iglesia militante en otro, todos orando, los ojos fijos en la Gloria que se presenta en la parte superior poblada de ángeles en adoración, no de la Trinidad, ni siquiera de una sola de sus personas, como en otras tantas glorias aparecen, sino en el simbólico monograma de Jesús que lo compendia todo: *In nomine Jesu omne genu fletatur Coelestium, Terrestrium et Infernorum.*

Este texto de San Pablo, sabiamente evocado en la sabrosa descripción que del cuadro hizo el Padre de los Santos, fué sin duda el que inspiró al Greco la composición de su obra.

No es maravilla que Velázquez, prendado de este cuadro, lo eligiera como uno de los que debían enriquecer el Monasterio, que no había de ser menos que aquellos otros templos y conventos de Toledo y de otras ciudades castellanas en las cuales son sus más preciadas joyas las series de Apostolados, los cuadros en que aparece la Virgen y la Sacra Familia, aquellos otros de santos predicadores y mártires, sin olvidar las múltiples imágenes de San Francisco, creaciones tan

inspiradas, obras todas del Greco en cuya producción incesante y variada nos mostró la evolución desenvuelta, en el transcurso de su vida hacia un arte más sintético, más austero, más español pudiera decirse, como si su espíritu se hubiera ido compenetrando con el espíritu y genio de la raza de su país adoptivo.

Veamos una de aquellas últimas producciones del artista y que tan sólo conocemos desde hace un año. El cuadro que guardaba incógnito la «Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés» y cuya existencia anunció el Marqués de Santa María de Silvela y que dió a conocer al público el Sr. Cossio en un artículo. Todos lo habéis visto seguramente, pues ha sido expuesto temporalmente en el Museo del Prado.

Represéntase en él, la escena de *Cristo echando a los Mercaderes del Templo*, asunto tratado por el Greco en diferentes épocas de su vida. Comparando estos cuadros se aprecia la evolución del artista, que en éste, el último seguramente, exaltó hasta el grado máximo las cualidades de expresión y movilidad con las que él quiso dotar siempre a sus figuras. Y en esta ocasión las logró a maravilla, creando una obra típica del más intenso dinamismo, modelo en las de su género y en la que realzó aquellas cualidades de colorido fino, de matices sin fin y de pincelada vibrante que tanto iban a avalorar posteriormente la personalidad y significación de la Escuela española.

El colorido exuberante de sus primeros años se hace más gris, más monótono; sus cuadros de la última época sino son tan brillantes, en cambio son más armoniosos y más sugestivos. Esta evolución va acompañada de una marcada simplificación en la técnica.

Cuán diferente son del *Expolio* y del *San Mauricio*, cuadros de su juventud, aquellos otros de sus últimos años, por ejemplo, el del *Laoconte*, en Munich, el de la *Pentecostés*, el portentoso de *San Bernardino*, y finalmente la *Asunción*, de la parroquia de San Vicente, de Toledo.

La producción de tan singular artista, tan rica y variada, tan extravagante a veces, tan personal siempre, continuará sirviendo de tema para discusiones y polémicas como aconteció en los tiempos de Felipe II. Muchos seguirán teniendo a su autor por un enfermo, por un loco, y por locos y desequilibrados a sus admiradores entu-

siastas. Lo misterioso, lo enigmático de sus cuadros será letra muerta para aquéllos y fuente de inefables goces para éstos; pero nadie podrá negar que él fué en su época en España el único artista genial y aquel que más influencia y rastros dejara para preparar la brillante escuela del siglo XVII. Nadie negará que Velázquez, el pintor más sereno y equilibrado, enriqueció su paleta con las tintas de la del Greco. La gama de grises tan fina, las armonías de grises y plata, el uso de ciertos carmines y de amarillos que no aparecen en los cuadros de Velázquez de la primera época, ni aun en aquellos otros pintados durante su primer viaje a Italia, y que tanto avaloran sus obras, inspirados fueron en la contemplación de las del Greco, del cual sabido es que poseía, y que en su modesto taller fueron inventariados a su muerte, tres retratos originales del Greco: una cabeza de un clérigo, medio cuerpo de mujer y un viejo antiguo. (Así dicen los inventarios.)

Aquellas gamas grises plateadas finas, pasaron a ser patrimonio de la escuela y son las que más distinción prestan a los cuadros de Mazo, de Carreño, y hasta las del último maestro de la Escuela de Madrid, Claudio Coello.

Más tarde, Goya, tocado fué del Greco en su última época y buen testimonio de ello nos presenta el retrato de Munarriz, de la Academia, por no citar otras obras de su mano que muestran análoga influencia.

Entre los muchos títulos con que se designa al Greco, está el de precursor de la pintura moderna. No es fácil señalar dónde ni cómo empezó su influencia.

Desde luego puede afirmarse que no se encuentra en la evolución romántica de la pintura, que se halla representada en un nombre prestigioso francés, Delacroix. En este gran artista que estudió en los venecianos y flamencos sus armonías exuberantes y que las realzó merced a su inspiración potente y a su maestría, no hallamos rastro alguno del Greco.

Menos aún lo hallamos en los pintores contemporáneos de Delacroix y otros posteriores que llenan innumerables lienzos con asuntos tomados de la historia, de la tradición o de la leyenda.

Tampoco debe nada al Greco la Escuela impresionista, por más

que alguien pretenda que Manet, uno de sus corifeos, se inspiró de aquél en sus retratos. Manet, en su última época, como Claude Monet, Renoir, Sisley y Pissarro, los más grandes entre los impresionistas, los creadores de la escuela, pintaron y aun algunos de ellos pintan la vida al aire libre y sus temas preferidos son aquellos en que la luz, sus reflejos y sus cambiantes son los verdaderos protagonistas del cuadro. No es la representación de la figura humana ni de los objetos lo que les preocupa, sino la sensación de la luz que envuelve estos objetos y figuras.

No evocaremos ciertamente el recuerdo del Greco ante ninguno de los cuadros de esta escuela ni ante aquellas otras afines, de los pintores daneses y escandinavos: Kroyer, Zorn, Werenskiold, Larson, Thaulow, y tantos otros.

Derivados del impresionismo son los neo-impresionistas, aquellos de las pinceladas de colores puros y divididas, para obtener la mezcla óptica según leyes esenciales del contraste y la degradación; y no hay que decir que en estas manifestaciones y en otras que de ella se derivan, verdaderamente insensatas, como la de los cubistas, por ejemplo, no asoma el Greco por parte alguna. Si hay analogías en ciertas tonalidades débese esto tan sólo a coincidencias no a premeditación ni estudio.

En medio de las exuberantes y tan diversas tendencias que el arte moderno nos presenta, hay artistas que permanecen independientes de toda escuela y agrupación. Whistler, por ejemplo, fué un solitario que desenvolvió un arte exquisito, en el cual se pueden señalar influencias diversas, a veces de la pintura japonesa, otras de Velázquez y no pocas del Greco.

En los cuadros de Boldini, otro moderno independiente y genial, vemos aún marcada la preferencia por el Greco y a veces una imitación de éste. ¿De dónde si no del Greco vienen sus figuras alargadas siempre, en posturas retorcidas, extravagantes, la espiritualización de aquellos semblantes, la colocación de las manos, y, sobre todo, el gris dominante en sus retratos tan originales como artísticos?

Pero no es sólo entre los pintores donde debemos buscar la verdadera influencia del Greco. Su campo es más extenso y abarca otras

manifestaciones diversas, pues diversas son las causas que lo motivan. Mas aún que en los talleres de los pintores, es en los estudios de los cultos, de los críticos sagaces y refinados, de los literatos en donde hallaremos los más fervientes y apasionados, los enamorados del Greco. Existe, a no dudar, un lazo invisible entre el pintor y el mundo de los modernos intelectuales. Es debido en gran parte a la emoción que sus obras despiertan, al misterio en que están envueltas que no hallamos en otro pintor, al poder sugestivo que ejerce, a algo inexplicable que sentimos al contemplarlas, que nos apasiona y nos subyuga. De ahí que estos devotos del Greco, tan escasos hace pocos años, son hoy legión numerosa, y sus cuadros ignorados y sin precio no ha mucho, se han hecho célebres y van ocupando sitios preferentes en Museos y colecciones.

Y qué mayor testimonio de culto que al pintor se rinde, que esa peregrinación creciente de año en año, de artistas y admiradores de todas partes, que a Toledo se encamina a contemplar sus obras, y a percibir los efluvios del pintor en aquella que fué su mansión, la única que hoy resta en pie de las casas de Villena, que un entusiasta generoso salvó milagrosamente de la ruina y consagró a su memoria y glorificación.

PINTORES DE CARLOS II

Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid el año 1911

NOTA.—En las Conferencias primera y tercera de este grupo de Pintores de Carlos II, va incluída la parte de la «Escuela de Madrid», conferencia dada por el Señor Beruete en el Ateneo de Madrid, el año 1909



PRIMERA CONFERENCIA

CUANDO hace un año fuí honrado para dar algunas lecciones acerca de la Pintura española en la época de los Austrias, comprendí que la tarea era difícil y larga y escogí entonces para mi estudio, la historia del reinado de Felipe II. Vengo ahora a intentar estudiar el de Carlos II.

Para comprender el desarrollo de nuestro arte en la época de Carlos II es preciso conocer la causa inicial de aquel progreso, y por lo tanto, no es posible comenzar con los pintores propiamente de los años de este reinado, sin antes dejar fijada la figura del pintor de Felipe IV. Hecho esto, entraremos directamente en el estudio de otro artista, Martínez del Mazo que nos servirá de unión para llegar a Carreño el primero de los grandes pintores que nos ha de ocupar en esta ocasión.

El desarrollo progresivo que manifestó el arte español en los tiempos de Felipe II, debido en parte a las influencias de artistas extranjeros aportadas por las relaciones personales y preferencias de aquel significado monarca, ayudaron poderosamente a la brillante manifestación pictórica del siglo XVII. Pero entre aquel período que pudiera denominarse de gestación indefinida, al del florecimiento nacional castizo, mediaron algunos años, los últimos del siglo XVI y los primeros de la centuria siguiente, que fueron poco afortunados. Degenerada la escuela de los retratistas, muerto el Greco y aislada gran parte de su producción en Toledo, sin una sola personalidad

pictórica las ciudades más importantes y sin pintores de valía la Corte, no era fácil prever que el momento brillante estaba no obstante tan próximo, ni que iba a ser tan rico y tan vario.

Por aquellos días tristes para la pintura española empezaba su educación artística, un joven, casi un niño, que había nacido en Sevilla en 6 de Junio de 1599. Se llamaba Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Fué, desde la temprana edad de 11 años, alumno de Francisco Pacheco aquel cultísimo pintor a cuya casa acudía lo más selecto en letras y artes que encerraba la ciudad andaluza. Las enseñanzas de Pacheco, sus máximas artísticas, trasnochado trasunto del pseudo clasicismo imperante a la sazón, no consiguieron torcer el temperamento y las inclinaciones de su joven discípulo, enderezadas al culto de la interpretación fiel del natural. Nada de convencionalismo de escuela, nada de embellecer la forma ruda que a menudo presenta el modelo vivo a los ojos de un espíritu que anhela un ideal superior. Copiarlo tal y como a su vista se presentaba, sin atenuaciones ni falseamientos, este fué su eterno propósito al cual se mantuvo fiel, ayudado por su temperamento reposado y sereno y por el más perfecto órgano visual.

Multitud de estudios seriamente realizados, ya al lápiz ya al color, fueron sus primeros ensayos. Aun adolescente, ejecutó algunas de aquellas obras que asombran por su realismo, por su magistral dibujo, cualidad que le fué ingénita, por su relieve escultural, por su sobriedad. *La vieja friendo huevos*, de la Colección Cook, y el *Aguador de Sevilla*, perteneciente al Duque de Wellington, ambos cuadros en Inglaterra, nos demuestran la forma y resolución que daba el artista en aquellos años a estas obras de carácter popular a juzgar por su asunto y modelos. En cuanto a las obras de carácter religioso, pueden servir de tipo *La Inmaculada Concepción*, *San Juan en Patmos*, *Cristo en casa de Marta*, todas tres en Inglaterra como las anteriores; *San Pedro*, en una Colección particular de Madrid, *La Adoración de los Reyes*, en el Museo del Prado y *Cristo y los peregrinos de Emmaús*, que ha sido adquirida recientemente en los Estados Unidos.

Aun cuando el arte que revelan estos cuadros y todos los demás que por aquellos años, aun de aprendizaje, pintara en Sevilla Veláz-

quez, no son sino lo opuesto a las máximas preconizadas por Pacheco, éste, lejos de torcer una manifestación tan clara, alentó las tendencias a la realización de pintura tan francamente naturalista que ejecutaba su discípulo, y cautivado por las cualidades morales que revelaba, le hizo su yerno antes de cumplir los diez y nueve años. Algo después, tras una tentativa infructuosa hecha en 1622, consiguió Pacheco en 1623, la introducción de Velázquez en la Corte del rey Felipe IV de cuyo servicio no se había de separar durante el transcurso de su vida.

Del asombro que produjo en la Corte el primer retrato hecho por aquel joven sevillano —el del funcionario Fonseca— da testimonio el hecho de que al verlo el Rey, sus hermanos los Infantes y los nobles, Velázquez fué agraciado con puesto y sueldo en Palacio, y encargado de pintar sin dilación la efigie del Soberano.

Perdido el retrato de Fonseca, existen varios del Rey, del Infante Don Carlos, del Conde Duque de Olivares, pintados en aquellos primeros años de Velázquez en la Corte, obras maestras tan personales que bastan a explicar la rivalidad que despertara el joven intruso entre aquellos pintores tan adocenados del Rey Felipe IV. Su posición, sin embargo, se afianzó de día en día no contribuyendo poco a esto, el triunfo obtenido en 1625 con un retrato ecuestre del Monarca, hoy desaparecido, y el premio que le fué acordado por el lienzo que representaba *La Expulsión de los Moriscos*, para el cual fué abierto un concurso en competencia con otros tres pintores del Rey. Vicente Carducho, Eugenio Caxes, y Angel Nardi. Obtuvo Velázquez la palma que le concedió por unanimidad un jurado compuesto de artistas eminentes. Perdido también desgraciadamente en el incendio del Alcázar de 1734 este lienzo, queda otro, *Los Borrachos*, terminado dos años después, síntesis suprema de cuanto antes hasta aquella fecha produjera. Muestra las cualidades todas de aquellas obras ejecutadas en Sevilla en sus primeros años de aprendizaje pero en un grado muy superior. Nunca ha tenido la picaresca española, que hace un papel tan brillante en la literatura de aquellos días, una más genuina representación que la que ostenta este prodigioso lienzo. En él se reveló el artista con un vigor no superado después en la caracterización de tipos y en la fuerza de expresión.

Si Velázquez hubiera muerto luego de pintado el cuadro de *Los Borrachos*, bastara esta sola obra para darle la supremacía y el título de creador de una escuela indefinida hasta entonces por falta de orientación fija y personal.

Y, sin embargo, aquellos comienzos tan brillantes no fueron sino pálidos anuncios y vislumbres tan sólo del asombroso florecimiento que había de venir más adelante.

Su primer viaje a Italia en el año de 1629, el mismo en que terminara *Los Borrachos*, marca un progreso en el perfeccionamiento de sus cualidades nativas tan desarrolladas por el estudio de los grandes maestros italianos y por su constante afán de realizar una interpretación sobria y siempre fiel del natural. En aquellos países y por aquellos años, en el ambiente clásico, produjo *La fragua de Vulcano*, obra mitológica en la que, si no demostró un saber profundo acerca de los cánones clásicos, dejó bien patente su maestría en la resolución del desnudo. Asimismo y entre otras obras pintó entonces los dos paisajes de la Villa Médicis en Roma, donde mostró, no obstante la sencillez de estas obras, la manera cómo él comprendía y trataba el paisaje. Desde 1631 en que regresó de Italia hasta 1649 en que emprendió su segundo viaje, se halla comprendido el período de la más variada y asombrosa producción del artista; no por lo fecundo —Velázquez no lo fué nunca—, pero sí por lo selecto de sus obras.

El cuadro de *Las lanzas*, de sin igual nobleza, obra representativa del genio pictórico de una raza hidalga; los retratos ecuestres de su Rey y Príncipes; aquellos otros, en que estos mismos personajes aparecen vestidos de cazadores y en los que se sirvió para fondo de diferentes paisajes del Monte de El Pardo con sus seculares encinas se ve limitado en el horizonte por la cadena de montañas de la Sierra del Guadarrama, en la que brillan al Sol de Castilla sus altas cumbres casi siempre cubiertas de nieve; los retratos del Privado, el Conde Duque de Olivares; el retrato del Rey en traje de militar pintado en Fraga en 1644 y descubierto el pasado año, el Cristo crucificado; la escena de caza, los retratos de algunos de los bufones, el tan típico de mujer española que adornada con mantilla, rosario y abanico atesora la colección Wallace..., bastan estas obras para dar idea del crecimiento que adquiere el pintor durante ese período, acentuando



LA RENDICIÓN DE BREDA.

MUSEO DEL PRADO.

su personalidad potente. Durante estos días —ocho años de su edad madura— desenvuelve lo que la crítica ha denominado su segunda manera, más amplia y grandiosa que la de su juventud, más colorista cada día, enriqueciendo todas las obras que salían de sus pinceles con aquellas finas armonías grises, a veces plateadas, tan características y tan inconfundibles.

Pero aun guardaba bríos para crear un arte superior, aquél tan enigmático de puro sencillo que muestran todas las obras de la última década de la vida del pintor, arte tan sublime que empezó no ha mucho a ser comprendido y que en el día está dando sus mejores frutos.

Desde que en 1650 pintó en Roma el retrato del Papa Doria precedido del busto de Juan de Pareja, de Longford Castle, y del estudio para dicho retrato del Papa que se guarda en San Petersburgo en el Museo del Ermitage, hasta la muerte del artista en Agosto de 1660, Velázquez, alto funcionario de la Corte y ocupado su tiempo en comisiones de obras en los Alcázares y Palacios Reales, tarea bien ajena al ejercicio del arte, lo cual no contribuye poco a mermar su producción, robó a estas enojosas múltiples ocupaciones tiempo bastante para crear obras tan magistrales como los últimos retratos de los Reyes y de los Príncipes que en Madrid, Viena, Londres y París admiramos, la segunda serie de los enanos y bufones de la Corte más asombrosa aún y más rica que la pintada en los años medios, en la cual deben de ser colocadas aquellas dos características figuras de *Esopo* y *Menipo*, que nada de griegas tienen, pero que son en esta última época de la vida del pintor lo que fueron en la primera el lienzo de *Los Borrachos*, los últimos dos cuadros religiosos de *La Coronación de la Virgen* y *Los Santos ermitaños*, los seis mitológicos, perdidos tres de ellos en el incendio del Alcázar de 1734, pero de los que afortunadamente existen aún *El Dios Marte* y *Mercurio y Argos*, en el Museo del Prado, y la *Venus al espejo*, cuya originalidad tan injustamente discutida ha sido, en la Galería Nacional de Londres, y por último los cuadros capitales de *Las Hilanderas* y *Las Meninas*, monumentos supremos de toda una escuela pictórica, modelos de arte sintético, de asombrosa sencillez en su factura, de armonías deliciosas y de estudio

de valores, trozos, en fin, de pintura sublime que bajo una modesta apariencia, nada aparatosa, son no obstante obras mágicas creadas espontáneamente sin que en parte alguna de ellas revelen ni esfuerzo, ni debilidad, ni fatiga.

Comienza después la crítica por señalar diferencias entre estos lienzos típicos, inconfundibles, y otros que aun cuando muy semejantes mostraban un dibujo menos seguro, una línea menos firme en su contorno, y cierta vacilación en la pincelada. Estudios posteriores e investigaciones afortunadas, han probado que esas obras no son sino la producción de otro pintor injustamente olvidado, Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo y yerno de Velázquez, con el cual vivió, en cuyo taller trabajaba ayudándole unas veces, produciendo por cuenta propia, otras; pero siempre con los mismos elementos que su maestro, viviendo en el mismo medio, copiando los mismos modelos y pintando con la misma finalidad.

No es sorprendente que sus obras se confundan hoy al cabo de dos siglos de haber sido producidas, pues Palomino dijo de las de Mazo pocos años después de ser pintadas: «En copiar fué tan único, especialmente en las cosas de su maestro, que es casi imposible distinguir las copias del original.»

Entre los cuadros de interés por los que no podemos, sin embargo pronunciarnos de modo definitivo, pero que indudablemente son de estos años, hemos de hablar primeramente de aquél (n.º 413 E.) del Real Museo de Berlín en que se representa de medio cuerpo a una dama que, mirando al espectador, apoya su brazo derecho en el respaldo de una silla. Es este retrato de una dama española de la época; el traje, el peinado todo lo demuestra; está pintado además a la manera de Velázquez y casi se confunde con un original, sólo le falta aquel toque seguro e inconfundible del maestro; es asimismo relativamente seco, duro, rígido; las manos son redondas y débiles, en cambio en la cabellera, en la cabeza y en el cuello, hay toques y pinceladas de tal maestría, que creemos ver en ellos la mano de Velázquez. El retrato según se decía y aun parece ser que en el respaldo estaba escrito, es de Doña Juana de Miranda; este apellido es el segundo de la esposa de Velázquez y considerando lo frecuente que en aquel tiempo era en España, denominar las personas por su

segundo apellido, pensamos que aquel personaje es sin duda la esposa de Velázquez: Doña Juana Pacheco de Miranda. Representa allí unos treinta años, es decir, los que por el año de 1634 tenía en efecto. Es lógico, pues, presumir que Mazo retrató a su suegra o a la que iba a serlo en breve, y ese cuadro sería entonces un original del joven artista retocado por Velázquez. Por otro lado no sabemos de nadie que por aquella fecha imitara al maestro tan a la perfección. Admitida, pues, la atribución que hoy le damos tendríamos además conocida la manera de pintar de Mazo en aquellos años y podríamos suponer que ya había sido discípulo y habría trabajado algún tiempo con Velázquez, para poseer tan por completo su estilo.

Fijemos la atención en cuatro lienzos, los cuatro retratos ecuestres, hoy en el Museo del Prado, de Felipe IV, su esposa Doña Isabel de Borbón, Felipe III, y la suya Doña Margarita, que ya en este año de 1635 figuraban en el Salón de los Reinos. Estos retratos nos dan luz suficiente para nuestra investigación referente a Mazo y a la ayuda que prestó a Velázquez a partir de esta fecha.

Prescindamos del de Felipe IV una de las más perfectas producciones de Velázquez y aún del de Doña Isabel de Borbón que, como está reconocido, es una original tal vez de otro pintor anterior de la Corte, Bartolomé González, y al cual después Velázquez con objeto de que pudiera acompañar mejor al que él hizo del Rey, lo retocó en varios sitios, repintando por completo el cuarto delantero del caballo y el fondo.

Y entremos en el examen de los de Felipe III y Doña Margarita. Ambos se suponen originales de Bartolomé González. Son, seguramente, sino de este artista, de otro semejante y de su época, de uno de los últimos representantes de aquella escuela en que brilló años antes Sánchez Coello. Al trasladar estos retratos al Salón de los Reinos en donde debían de figurar juntamente con los ya citados, y para que no desarmonizara aquel estilo seco, duro, minuciosamente detallado, del de Velázquez, era conveniente retocarlos. Respetáronse las cabezas cuyo parecido naturalmente se hubiera perdido, pero se retocó, se repintó, gran parte de los dos retratos. En esos

repintes se ven con gran precisión dos manos, dos artistas. En el de Felipe III el soberbio dibujo del caballo y su colorido, los valientes retoques de la armadura, el brazo derecho, la pierna, el pie, el estribo, son indudablemente de Velázquez, pero en cambio en la cabeza del caballo y en el fondo que representa el mar, se ve una mano más tímida, menos adiestrada, que vacila a veces, que se asemeja a la de Velázquez, hasta donde dos artistas pueden asemejarse, pero que no se confunde con él. Este otro artista, que no es el maestro, trabajó aún más en el retrato de la reina en el que a no dudarlo ha repintado el fondo de paisaje, cubriendo el primitivo que era de jardín y que aparece hoy ligeramente al través del repinte. Aquel paisaje además es del mismo, sin duda, que aquellos otros atribuídos de siempre y reconocidos como de Mazo, más obscuros, peor modelados, que los tan famosos de Velázquez que sirven de fondo a muchos de sus retratos. Aquel que en la premura del tiempo para llevar las cuatro ecuestres al Salón de los Reinos ayudó a Velázquez a disponerlos convenientemente, no es otro, no puede ser otro en aquellos años, más que Mazo, su yerno, su discípulo, que en el mismo taller y con los mismos elementos y con su talento grande para imitarle, trabajaba con él. Yo me permito aconsejar a los que en esto se interesen, que vean, que estudien este punto en los cuadros, confiado en que estas observaciones han de ser fácilmente comprobadas por ellos mismos. Véase bien allí, no la semejanza de Velázquez con Mazo, sino su diferencia, aquello que les distingue que avanzando después de la producción de uno y de otro se verá cuánta falsa atribución se encuentra del maestro y cómo se reúnen las bastantes y hermosas obras, para avalorar la indudable producción del pintor que nos ocupa.

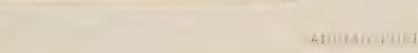
El retrato del Almirante Pulido Pareja ostenta una tradición muy importante. El retrato por su significación personal ya le da gran interés; se trata de uno de aquellos soldados españoles del siglo XVII cuyo nombre ha pasado a la historia. Además en la época que el retrato fué pintado, acababa de obtener una famosa victoria: la de Fuenterrabía. El cardenal de Richelieu, eterno enemigo de la casa Austriaca-Española, había determinado traer la guerra hasta el suelo de la Península; puso en efecto cerco a la ciudad de Fuente-

VELAZQUEZ



MAZO.





rrabía. La Corte y España entera, se indignaron al ver las huestes enemigas en el territorio patrio. Después de diferentes combates el ejército francés consiguió ganar terreno. El Almirante español en un supremo e impetuoso arranque, logró penetrar en el campamento enemigo degollando a un sinnúmero de gentes. Los que quedaron huyeron despavoridos a los barcos o entraron precipitadamente en Francia. Esta acción que llenó de gozo a toda España ocurría en el mes de Septiembre de 1638. Pocos meses después Pulido Pareja llegó a Madrid y entonces fué hecho el retrato.

Este lienzo aparece ya citado por Palomino en su *Museo Pictórico*, tomo III, (Página 331), en la siguiente forma: «El año de 1639 hizo el retrato de Don Adrián Pulido Pareja, natural de Madrid, caballero de la Orden de Santiago, Capitán general de la Armada y Flota de Nueva España, que estuvo aquí en aquella sazón a diferentes pretensiones de su empleo con su Majestad. Es del natural este retrato y de los muy celebrados que pintó Velázquez, y por tal puso su nombre, cosa que usó rara vez: hízole con pinceles, y brochas, que tenía de astas largas, de que usaba algunas veces, para pintar con mayor distancia, y valentía: de suerte, que de cerca no se comprendía, y de lejos es un milagro: la firma es en esta forma: *Didacus Velazquez fecit, Philip. IV a cubiculo, eiusque Pictor, anno* 1639.

Aseguran que estando acabado este retrato, pintando Velázquez en Palacio, y teniéndole puesto hacia donde había poca luz, bajó el Rey (como solía, a ver pintar a Velázquez) y reparando en el retrato (juzgando ser el mismo natural) le dijo con extrañeza: «*¿Qué todavía estas aquí*? *¿No te he despachado ya*?, *¿cómo no te vas*?» Hasta que extrañado de que no hacía la justa reverencia, ni respondía, conociendo ser el retrato; volvió su Majestad a Velázquez (que modestamente disimulaba) diciendo: «*Os aseguro que me engañé.*»

Modernamente, una autoridad en estas materias, Sir Walter Armstrong hace notar que esta figura de Pulido Pareja, a no ser por su traje de corte y su postura, parece arrancada de uno de los grupos representados, en el famoso cuadro de *Las Lanzas*, tal es la semejanza que guarda con aquellos caballeros que se ven en el cuadro del Museo del Prado.

El retrato de Pulido Pareja pasó a poco de pintado a poder del Duque de Arcos (en cuya casa estaba en tiempo de Palomino). En 1828 aparece en Inglaterra en poder del Conde de Radnor en Longford Castle y de aquí en 1890, en compañía de *Los Embajadores,* el famoso Holbein, y de un retrato de Moroni fué a poder del Estado inglés que lo guarda como es sabido en la Galería Nacional de Londres.

Por todo lo expuesto, por su historia, su abolengo y su importancia, merece este retrato detenido examen. Con respecto a la firma, hemos de hacer las siguientes observaciones: Velázquez firmó rara vez; de todas sus obras que nos son conocidas sólo tres vemos firmadas: el retrato de Felipe IV de cuerpo entero en pie, que en la Galería Nacional de Londres hace por su colocación, pareja a este que nos ocupa, el famosísimo retrato del Papa Inocencio X y un fragmento de cuadro, tan sólo una mano que sostiene un papel, y que se conserva en el Real Palacio de Madrid. Estas tres firmas tienen un carácter de letra más definido y al propio tiempo más sencillo que la del Pareja; además dicen llanamente lo que tienen que decir, como cuadraba al carácter sencillo y modesto de Velázquez; no son una inscripción latina y pomposa cual la del Pareja. Palomino parece dar a entender al decir que este retrato estaba firmado, que lo estaba por considerarlo el autor, como obra suya de excepcional importancia. Esto no puede tener el menor valor, puesto que *Las Lanzas, Las Meninas, Las Hilanderas,* las obras de mayor empeño de su mano, no están firmadas. En varios de sus cuadros como en *Las Lanzas, El retrato ecuestre de Felipe IV,* del Museo del Prado y otros, se ve sí representado un papel en algunos de los ángulos inferiores del lienzo; débese esto, sin duda, a la tradición, a seguir la costumbre de lo que fué frecuente entre los pintores italianos de algunos años antes; firmar en un papel representado en el lienzo, costumbre que de Italia trajo a España el singular cretense Domenico Theotocopuli, y que siguieron a veces algunos pintores españoles, entre ellos Zurbarán. Pero Velázquez no tomó la costumbre más que a medias; pintaba el papel, pero no hacía en él la menor inscripción.

Nótase además que los tres únicos cuadros firmados lo están en un papel que lo motiva y que cada uno de los tres personajes sos-

tiene en su mano; nunca en la forma que lo está en el retrato de Pareja. Por lo tanto, y dejando aparte que una firma, las más de las veces no es dato definitivo como la del retrato que nos ocupa está hecha en la forma y manera, y con caracteres diferentes a los típicos de Velázquez, y como sería en su costumbre de no firmar una de las pocas excepciones, puede pensarse que la tal inscripción no es de su mano.

Dice Palomino «hízole con pinceles y brochas, que tenía de astas largas de que usaba algunas veces, para pintar con mayor distancia y valentía». La contemplación del cuadro nos demuestra todo lo contrario: sería, suponiéndole de Velázquez, de lo pintado a menor distancia y con menos valentía y debió de usar por lo tanto pinceles y brochas de astas cortas.

Comparémosle con los retratos de Velázquez de aquéllos y de los años inmediatamente anteriores. Tenemos como punto de comparación obras indudables: El retrato de Don Diego del Corral, del Museo del Prado; el retrato del Conde-Duque de Olivares, de Dorchester Hause, y el retrato del bufón Pablillos de Valladolid también del Museo del Prado.

Al analizarlos comparativamente notamos, que la figura del Almirante, no planta firme en el suelo como las otras tres, le falta esa seguridad y aplomo típico de las otras citadas y de todas las del maestro; la disposición y ponderación de masas, el equilibrio y sobre todo y más que nada la silueta, acertadísima, bella, perfecta siempre en Velázquez, no la encotramos aquí. La línea del brazo izquierdo seguida de la del sombrero, forma una curva paralela al torso y pierna que quita al personaje toda esbeltez. No, Velázquez no pudo componer ni combinar nunca esas líneas; aquel sombrero informe y pesado llevado más a manera de saco que de sombrero, aquellas piernas ordinarias y torpes, aquellos pies sin gracia que más parecen dejados en el suelo que no pisando firmes cual corresponderían a los del guerrero victorioso, no pudieron ser obra de Velázquez. El brazo derecho adolece de las mismas deficiencias, sostiene el bastón de mando sin gracia, sin donosura ni arrogancia, el guante de este lado no precisa, no acusa con sus pinceladas, la mano que cubre; es una masa informe que lo mismo puede encerrar una mano, que

un puñado de algodón. Compárense las manos del Pareja con las que a su lado en el mismo Museo, en la misma Sala ostenta, también enguantadas el retrato de cuerpo entero del Rey Felipe IV. Allí al través del guante, se acusa la forma, se podría decir cómo son aquellas manos ocultas, se podrían dibujar; en cambio los guantes del Almirante con bulto sí, pero sin forma acusada, ocultan unas manos que pueden ser lo mismo de una forma que de otra. La ejecución de todo el cuadro es dudosa, vacilante. Se asemeja, se aproxima a Velázquez, le imita, le sigue en todo, quiere ser un facsímil. Para descubrir al imitador, hay que ir a buscarle en el encaje, en la disposición, en la ejecución de este o de aquél trozo, en los que Velázquez fué siempre tan personal y tan típico, que ni el mismo Mazo pudo llegar a confundirse con él. *(Sí de Mazo indudablemente pensamos que es éste por todos conceptos importantísimo, retrato; no puede ser de otro).* Lo consideramos además típico suyo, muy semejante al cuadro del Duque de Wenstminster «Riding School». Es el mismo toque, la misma pincelada; la cabeza del Pareja (ordinaria para Velázquez) bastaría para acreditar a un pintor, por su valentía, su bulto y su colorido.

El retrato fué probablemente hecho en el estudio del maestro y desde luego con idénticos materiales que los que él usaba. En cuanto a que Felipe IV confundiera el retrato con el original como nos cuenta Palomino, claro está que no es si no una leyenda narrada con candorosa ingenuidad. La popularidad del Almirante fué causa suficiente en su tiempo, para hacer el retrato famoso; hoy colocado en el lugar en que se encuentra y hermoso por todos conceptos, como es el retrato (los reparos que le hemos puesto, son de carácter relativo, nunca absolutos) es siempre una obra digna de gran aprecio y de interés extraordinario para el estudio de Mazo y de la pintura de la Escuela de Madrid.

Nota.—En el año 1916 publicó el Sr. Beruete un folleto titulado «Retratos de Pulido Pareja» en que da a conocer el verdadero retrato que hiciera Velázquez a este personaje, obra sino ignorada, casi totalmente desconocida, guardada en la colección del Duque de Bedford (Inglaterra). El segundo retrato reproducido del Almirante

VELAZQUEZ.



MAZO.



EL CONDE DUQUE DE OLIVARES.

Museo del Prado.

[illegible]

Pulido Pareja es el verdadero de Velázquez; los damos a conocer para que se puedan apreciar las diferencias de técnica con el de Mazo, que tan atinadamente indica el Sr. Beruete.

Veamos ahora otro retrato de Mazo copia del de Velázquez en que se representa al Conde Duque de Olivares. El original de Velázquez, en el que figura el Conde Duque a caballo en un corcel de sangre española, y se supone que arengando tropa que él mismo en persona va a conducir al combate que en último término se ve empeñado, cosa que no hizo nunca el Conde Duque, más hombre de bufete y de intrigas palaciegas que de campos de batalla, debió de ser pintado, no sólo atendiendo a su técnica sino recordando que en él, se representa al Conde Duque en pleno apogeo, antes del año de 1643 en que a causa de sus repetidos desastres y fracasos, cayó de la privanza, perdiendo para siempre su prestigio. El que considero como copia de Mazo, el del caballo blanco, es de suponer también que sea anterior al año citado. Se conservaba en la Galería de Scheleisheim cerca de Munich, y ni que decir tiene que como original de Velázquez. El profesor Justi la mayor autoridad alemana en asuntos de arte español, confirmó la atribución, y por si era poco insistió en su última edición de su «Velázquez» aduciendo que las variantes de estos dos cuadros (el de Munich tiene el caballo blanco en vez de castaño obscuro, el árbol de la derecha también es diferente y otros pequeños cambios se advierten en el suelo, en el fondo lejano y el cielo), le inclinan a creer que es réplica del mismo Velázquez y que no otro pudo pintarle. Pues bien, no obstante estar el cuadro en Alemania donde la opinión del profesor Justi ha de pesar tanto, este cuadro del caballo blanco se ha transportado a la Pinacoteca de Munich donde figura hoy como obra de Mazo, dando con esto los Directores de este Museo la razón a cuantos habíamos pensado que este era la verdadera atribución. Compárense juntamente las reproducciones de ambas obras. Su composición es la misma pero ¡cuán diferente el dibujo! En el de Madrid es seguro, firme, acusado, en el otro resulta más inseguro y redondeado, dudoso, puede ser así como pudiera ser de otra manera, nada se precisa; obsérvense especialmente el cham-

bergo y su encaje en la cabeza. Nada se acusa en el de Mazo de aquella manera inconfundible que lo hace Velázquez, cuyo dibujo es tan firme, su encaje tan seguro que nada puede ser de otra manera de como es, siendo sus líneas perfectas como las líneas griegas. En cuanto al color, precioso por cierto en el de Mazo, nos demuestra cuánto ha ganado su autor en estos años, en finura de tintas, en entonación, en armonía, superior aquí a sus obras anteriores. Todas las bellezas de este cuadro revelan bien patente en ella la mano de un hábil discípulo apasionado de su maestro y esclavo de la imitación de su técnica. La maestría del imitador iba creciendo día tras día, a costa de su personalidad. En lo que más se diferencia es en el fondo, en el paisaje. El árbol, más pesado y obscuro, está realizado a la manera de Mazo sin aquellos grises finos y aquella ligereza típica de los fondos de Velázquez.

La justa atribución dada hoy por este cuadro en lugar tan importante como la Pinacoteca de Munich, unida a la aparición del retrato de Felipe IV en Parma, el pasado año, por la cual ha de atribuirse también a Mazo aquel otro retrato que se guarda en la Galería de Dulwich, cerca de Londres, dan ya a este pintor una representación importante en sí y que ha de ser muy útil además para ir conociendo y atribuyendo debidamente su producción no escasa. Es de esperar que en esta obra la Dirección del Museo del Prado, ayude y decida la atribución de ciertos cuadros que en él se guardan, y que son, diga lo que quiera la tradición, obras indubitables de Mazo. Ahora veremos alguna.

En aquellos años, Mazo fué nombrado pintor del Príncipe Baltasar Carlos. Parece ser que hubo intimidad y simpatía entre el joven heredero de la corona y su pintor. No es extraño por todo esto, que Mazo retratara diferentes veces a aquel interesante niño en cuya fisonomía se reflejaban la bondad e inteligencia, heredadas sin duda de su madre Doña Isabel de Borbón. Una de las grandes desgracias que España sufrió en aquellos años fué la prematura muerte de este heredero, bien diferente de su hermano Carlos en todos los respectos. De estos retratos que Mazo hizo al Príncipe Baltasar Carlos







EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS

MUSEO DEL PRADO



INFANTA MARÍA TERESA DE AUSTRIA

COLECCIÓN [illegible]

[illegible]

los hay meras copias de otros de Velázquez, que tienen naturalmente en este estudio menos importancia. Lo importante aquí son aquellos en que Mazo obró por cuenta propia. Tres retratos conozco de éstos, de singular interés. Aquel en que aparece de menos edad el Príncipe es totalmente desconocido en España. Apareció en París en el comercio hace dos años y fué adquirido por un coleccionista de Buda-Pest. La simpática infantil figura aparece en él bien plantada al pie de un árbol en un campo probablemente de los alrededores de Madrid, vistiendo un traje acuchillado verde obscuro, mangas blancas y cargando graciosamente con la baqueta su escopetilla de cazador. Por su silueta, composición, técnica y resolución del paisaje, es esta indudablemente una obra de Mazo. Ni que decir tiene que se quiso atribuirla a Velázquez, pero alguien que poseía reconocida autoridad en estas materias, puso las cosas en su punto, y lo que hubiera pasado por un falso Velázquez, lo fué por un original de Mazo del mayor interés. Vendido como tal, a buen precio, fué esta la vez primera que un cuadro de Mazo se cotizó en el gran mercado artístico, ganando consiguientemente el olvidado pintor fama y prestigio.

El segundo de estos retratos es el que guarda el Museo de El Haya. Pertenece a los años de 1640 a 1644. Representa al Príncipe de unos doce años, en pie, vuelto ligeramente hacia la izquierda, con rica armadura, botas altas, la cabeza desnuda y llevando en su mano derecha el bastón de mando. En el fondo a la izquierda, se ve una butaca de terciopelo rojo; a la derecha una cortina, y una mesa en primer término. El aplomo de esta figura, la disposición de este retrato, la postura del personaje, todo está visto e inspirado en Velázquez. La diferencia se aprecia en el toque, la pincelada y el color. La cabeza es débil, lisa, de poco relieve, el resto es más libre y espontáneo, más original, y todo indudable de Mazo.

El tercero de estos retratos a que nos referimos, es probablemente el último que le hizo, aquél del Museo del Prado en el que el Príncipe de edad de catorce años, según dice el mismo cuadro, está en pie, con traje negro de corte; su mano derecha enguantada cae con naturalidad sosteniendo el sombrero y el otro guante, la mano izquierda la apoya en un sillón que con una cortina llenan la parte

derecha del cuadro. En esta obra apreciamos un desdibujo y una falta de seguridad en el encaje de la figura, que no se encuentra jamás en los maravillosos perfiles, siempre perfectos, de Velázquez Se ve aquí claramente que Mazo obra por cuenta propia sin un retrato original de su Maestro que poder copiar, y por lo tanto nos da la medida de lo que era capaz de hacer ante el modelo vivo. La composición comparada con la de algún retrato análogo de Velázquez, muestra patente su inferioridad, pero en lo que ésta se acentúa. es en el dibujo. Las piernas parece como que se adelantan del torso y están fuera de plomo, más a la izquierda; la cabeza aun cuando falta en ella algo de acento y de expresión es agradable y fina, la mano enguantada carece de relieve y la otra es fofa y redonda. Aparte estas deficiencias que resaltan por comparación, declaremos que es obra de preciosa armonía, los negros son muy finos y la ejecución total es amplia y digna de un gran pintor.

Antiguamente estaba este retrato en nuestro Museo como de Velázquez. Después pasó a la calificación de atribuído a Velázquez. En la última edición del catálogo está ya como Mazo, pero con interrogación. Creemos que ésta puede suprimirse y servir desde luego esta obra como tipo de las de su autor.

Veamos ahora un retrato de niña, original de Mazo. Es esta el que se conserva en la colección del conocido millardario Mr. Pierpoint Morgan, representando a la Infanta María Teresa de Austria, de unos cuatro o seis años de edad. Las observaciones hechas a las anteriores obras, son aquí aplicables. En esta se advierte poco modelado, la cabeza es lisa y sin acento y el conjunto es vulgar. El perrito no tiene tampoco la gracia de los que Velázquez hizo en varias ocasiones.

Tipo de estos retratos es el de Doña Mariana de Austria atribuído desde siempre a Mazo del Museo del Prado. Representa la Reina unos veinte años y se muestra de frente, vestida de negro sin más adorno que unos puños de encaje y un tocado de felpilla negra que baja hasta el cuello y sobre el que resaltan las largas trenzas del rubio cabello, partido en dos, con la raya a la derecha aplastado en la frente. Tiene puesta la mano derecha, con el pañuelo sobre el respaldo deun sillón carmesí franjado de oro y la izquierda caída naturalmente. . . . .

MAZO



DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA

MUSEO DEL PRADO

La estancia es una habitación tapizada sin más ornato que una cortina carmesí junto a la silla, y al fondo una puerta abierta que deja ver otra habitación en que están esperando en pie cuatro personajes. Según dice Don Pedro de Madrazo en su «Catálogo Descriptivo e Histórico del Museo del Prado», esos personajes son la Infanta Doña Margarita María (1) y su hermano Don Felipe Próspero acompañados de una dama y una camarera. Nosotros no somos de esta opinión. Para que figuraran allí la Infanta y el Príncipe era preciso que el cuadro fuera del año 1661, cosa imposible, pues en esta fecha la Reina tenía veintiséis años, edad que de ningún modo representa, y además la Infantita que aparece en el fondo no puede tener más de cuatro o cinco años y sabido es que el Principito que aquí aparece mayor que su hermana, era menor que ella en seis años, luego aún no había nacido. Pensamos que este retrato es de los años 1655 ó 1656, época en que la Reina tenía veinte o veintiún años y la Infanta Margarita, que es en efecto la niña representada, cuatro o cinco.

El Principito, no es tal Príncipe sino un enano de los que acostumbraban a divertir a aquellas reales personas y creemos hasta reconocer en su perfil y cabezorra a Nicolasillo Pertusato inmortalizado por Velázquez en el famoso lienzo de *Las Meninas*.

Es retrato muy típico de Mazo, cuyo estudio es de importancia para este análisis comparativo que vamos haciendo entre Velázquez y Mazo. Obsérvese la gran imitación que éste hace de su maestro, pero como siempre es inferior, más blando y débil. Fíjese la atención especialmente en las manos, el tapiz, el sillón, los carmines, todo en fin. Aunque este retrato tiene en la parte baja de la izquierda un letrero que dice: «Doña María Teresa Infanta de España» no damos a ésto la menor importancia. Reconocemos en el personaje perfectamente y sin duda alguna a la Reina de España. Don Pedro de Madrazo también considera en el catálogo lo mismo y hace notar atinadamente que el letrero no fué de su autor y que el carácter de la letra denota que fué hecho en época muy posterior.

(1) Según Allende-Salazar y Sánchez Cantón en *Retratos del Museo del Prado*, la retratada es Doña Margarita, hija de Felipe IV, y no su madrastra. El señor Beruete aceptó esta identificación, y siendo Director del Museo ordenó el cambio en la tablilla y en el catálogo.

Llegamos en nuestro trabajo a un punto que estimamos de importancia capital, es el que sirvió de partida para el conocimiento de Mazo y aquel que nosotros juzgamos la norma, la piedra de toque, la base del razonamiento, el por qué de las diversas atribuciones que hemos hecho. Es este punto, el estudio y análisis del cuadro *La familia del artista*, de Juan Bautista Martínez del Mazo, del Museo Imperial de Viena.

En una gran estancia está sentada al lado derecho (del espectador) una dama acompañada de jóvenes y niños, todos en pie. Viste media falda, color pardo, abierta, mostrando otra interior roja, con orla inferior galoneada de plata. Cabello negro liso, con trenzas caídas sobre los hombros. Abraza a una niña a la que contempla, la cual a su izquierda, vestida de azul y blanco, apoya en aquélla las manos. Otro niño de frente y mirando al espectador en la extrema derecha del cuadro y vestido con jubón abrochado, calzón encarnado, mangas rayadas de blanco y rojo, valona de encaje y espadín, empuña en su mano derecha un pajarito. A la izquierda de estos personajes hay una niña con lazos azules en el peinado y saya, que tiene en la mano izquierda un bastón y en la derecha una fruta. Está mirando a un niño que lleva coleto encarnado, recamado y acuchillado, puños de encaje, grandes botas y largo y caído cabello. Mirando a este niño y apoyando en su cabeza la mano izquierda hay una joven vestida de gris con mangas acuchilladas, y grandes puños de encaje, cuya mano derecha juega con un medallón o joya que lleva al pecho. A la derecha de la joven un jovencito vestido de negro, con cabellos largos. A la izquierda del cuadro y detrás de este personaje, se presentan dos caballeros jóvenes vestidos de obscuro. Gran cortinaje verde detrás de estos personajes. En la estancia se ven algunos cuadros colgados de las paredes, entre ellos un paisaje y debajo un retrato de Felipe IV; delante de él, una mesa con tapete verde, y encima un busto, dibujos y flores. En el fondo se descubre un taller de artista, y al propio artista que trabajando en su cuadro y presentando la espalda está en pie. Cerca de él una mujer conduce a un niño pequeñito que avanza con los brazos extendidos hacia el pintor.

MAZO.



LA FAMILIA DEL ARTISTA.

Este cuadro se consideraba en Viena hace años como original de Velázquez y se pensaba que aquella era la familia del artista. Pero este error se ha desvanecido. Justi y Beruete, han negado que este cuadro fuera de Velázquez, pero antes que a ellos hay que citar a Cruzada Villaamil que demostró que no era de Velázquez sino de Mazo, razonando de modo indiscutible que no podía representar la familia del suegro sino la del yerno. Hoy ya en el Catálogo del Museo de Viena se considera el cuadro como de Mazo y representando la familia de este artista. ¡Cómo ha podido confundirse nunca aquella agrupación tan poco afortunada con la gracia y donosura con que Velázquez hubiera arreglado aquel grupo! No, eso no pudo ser pensado por Velázquez jamás. Las figuras colocadas de modo que forman con sus cabezas una escalerilla que corta el cuadro en diagonal, mirando cada una a un lado y a las que parece que no ha habido manera de unirlas más que haciendo que se toquen con las manos y formen así un rosario humano de gusto deplorable, no pudo ser nunca ideado por quien compuso aquel otro grupo admirable del cuadro de *Las Meninas*. Aquí no hay nada de aquella suprema elegancia, de aquella gallardía típica, peculiar e inconfundible de Velázquez y, sin embargo, aquí está toda su escuela y su estilo. Es la sombra de Velázquez. La obra del discípulo que llegaba a confundirse con la del maestro en la ejecución de un trozo, en la manera de interpretar un detalle, porque se había apropiado las cualidades externas del maestro, que se diferenciaba de él ya visiblemente cuando hacía una figura completa, pero que se distancia y ya toda confusión se hace imposible, cuando por cuenta propia tiene que disponer doce personajes en diferentes actitudes y a los que tiene que dar vida propia dentro de la unidad del grupo. Compárese aquí la obra del genio con la obra del talento, la obra del maestro con la del discípulo, la obra de Velázquez con la de Mazo.

Por eso este cuadro es de tan excepcional importancia, porque aquí se ve, se estudia, se conoce a Mazo y de esta base firme e indudable se puede partir para todas las comparaciones hechas en este trabajo y las que otros después sigan haciendo. La ejecución es la que venimos viendo en todos los cuadros de Mazo, más gorda, más torpe que la del maestro, el dibujo menos firme; se nota menor en-

caje en todo. El cuadro está obscurecido y naturalmente no se puede por esto apreciar bien su colorido que debía ser brillante más que el que hoy presenta. Notamos el uso feliz del rojo que ya hemos observado en varios cuadros suyos. No debe olvidarse que este lienzo ha padecido bastante, tiene restauraciones y su conservación en general ha sufrido.

Suponemos con fundamento que la dama sentada es Francisca Velázquez, la esposa de Mazo, y como ésta murió en 1658 la fecha del cuadro tiene que ser anterior a este año. Pero debe ser bastante anterior, pues Velázquez que indudablemente es el pintor que se ve en último término está pintando un retrato de Doña Mariana y a esta Reina no la retrató hasta la vuelta de su segundo viaje a Italia en 1651. En efecto, en los años 1651 ó 1652 debió de ser pintado este cuadro. Admitiendo esa fecha nos explicamos fácilmente quiénes son aquellos personajes o los probables al menos para poder afirmar que es la familia del artista. La joven, será la hija mayor que suponiéndola nacida al año del matrimonio, es decir, el 1635, tendría unos dieciséis o diecisiete que es en efecto lo que representa. El hijo del matrimonio Mazo, llamado Gaspar, será el que aparece en el extremo izquierda del lienzo, que entró de Ugier de Cámara en 1658, supónese que de unos dieciocho años y por lo tanto tendría aquí, como representa, unos once o doce años (se nota en este niño un parecido con su abuelo el gran Don Diego). El niño en cuya cabeza apoya su mano la hermana mayor podrá ser Melchor y el que aparece en el extremo derecho del cuadro, Baltasar; la edad que ambos representan es la que se les debe suponer. Lo que no hay manera de marcar con certeza es cual de las otras niñas sea Doña Teresa. Las dos figuras del fondo son: una la de Velázquez; acerca de esto no creemos que quepa duda, y la otra probablemente la de su esposa, que conduce hacia el abuelo al pequeño de sus nietecitos.

En cuanto a los dos caballeros jóvenes que figuran en este lienzo, piensa Cruzada Villaamil que uno de ellos sea Mazo que por aquella fecha contaría próximamente unos treinta y nueve años. No nos parece a nosotros esto exacto, ni por la manera en que se nos presenta ni por la edad, pues ninguno de aquellos jóvenes aparenta tener treinta y nueve años. Parecen ser dos íntimos, dos caballeros de la

VELAZQUEZ.



LA DAMA DEL ABANICO.

COLECCIÓN WALLACE

LONDRES.

MAZO.

LA DAMA DE LA MANTILLA.

COLECCIÓN DE DEVONSHIRE

LONDRES.

familia más o menos lejanos, cuya existencia nos es hoy desconocida.

El lugar en que se retrata la escena pudiera representar el taller que se había destinado a Mazo, como pintor que era de Palacio o uno de los que utilizara su suegro, pero nunca el que utilizaba con más frecuencia que es aquel en que pintó el lienzo de *Las Meninas* (Basta para convencerse de ello el cotejo de ambos cuadros), ni tampoco el que se abrió a los tres días de su muerte para inventariar sus efectos, cuya descripción difiere en absoluto del fondo de este cuadro.

Un detalle curioso es el escudo que se ve en el ángulo superior izquierdo del lienzo. Allí figura un lazo de guerrero levantado, que empuña un *mazo*. Claro es que son las armas de la familia; si a alguien le quedara duda de quién es aquella familia, el blasón lo explicaría. Además, nos muestra que Don Juan Bautista era hidalgo, pues únicamente les es permitido usar escudo en España a los que tienen la consiguiente ejecutoria, y esto sólo se concede a los hidalgos.

Vamos a hacer aun, una última comparación entre dos retratos de mujer. La *Dama del Abanico* indubitable original de Velázquez de la Colección Vallace de Londres, y el de la *Dama de la mantilla*, de la colección, en Londres también, del Duque de Devonshire, indubitable Mazo. Es este una media figura que representa a una dama de tipo y traje español. Viste traje amarillo con adornos negros y cuello blanco calado: adórnase con un collar de perlas. Su cabeza está cubierta con la mantilla española cuya extremidad inferior derecha coge con la mano del mismo lado. La mano izquierda apoyada sobre la falda tiene un pañuelo blanco. Este retrato es de otro carácter que los ya vistos, no es un retrato oficial como los anteriores, sino por el contrario el retrato íntimo, familiar, particular al menos. Su autor obra en él libremente sin necesidad de atenerse a un patrón ni a conveniencias obligadas. Es tan grande la analogía de esta dama de la mantilla, con esta otra del abanico, que pensamos sea la misma. ¿Quién puede ser este personaje que retrataron próximamente por los mismos años y en cierta análoga posición, Velázquez y su yerno Mazo? No se olvide que ni uno ni otro de estos pintores acostumbraban a pintar personas de las que hoy llamaríamos clase media. Esta es, sin duda, un retrato de familia y por la edad

y otros detalles que no son ahora del caso, tengo por cierto que no es otra esta dama sino Francisca Velázquez, la esposa de Mazo. Creo que se ven aquí claras las diferencias de dibujo, técnica, etc., entre ambas obras.

Y pasemos a otra manifestación artística del pintor que nos ocupa, a la de la pintura de paisaje. En su época fué el único paisajista español y como quiera que en la actualidad se concede singular importancia a este género de pintura, parece natural que interesen y se avaloren aquellos artistas que en anteriores épocas fueron en mayor o menor grado los antecesores, los únicos que dieron verdadera importancia a este género que ha llegado a ser hoy uno de los más florecientes del arte pictórico.

Stevenson dedica en su importante obra una parte no pequeña al estudio de la influencia que el arte español del siglo XVII ha ejercido en el arte contemporáneo y en él habla con acierto de la gran relación que existe entre nuestra pintura de aquellos años y el arte naturalista moderno. Unicamente hemos de añadir nosotros que en este aspecto, debe de citarse especialmente a Mazo, autor de un género completo del paisaje, completo porque en su obra se cuentan vistas de ciudades, de monumentos, de jardines, de parques y también paisajes fantásticos con asuntos y figuras mitológicas. Velázquez había dado un paso de gigante, se adelantó más de un siglo en la interpretación del paisaje, pero no lo trató más que para fondos de sus retratos o de sus cuadros, o por excepción como en las dos pequeñas vistas de la Villa Médicis; no fué, por lo demás, un cultivador de este género. Mazo, sí, inferior claro está en esto como en todo, a su maestro, fué un verdadero paisajista, con carácter especial, con personalidad, sin que neguemos, por supuesto, que a pesar de ello palpitan en esta clase de sus obras la natural influencia debida a la época, la escuela, y al aprendizaje.

Estos paisajes de Mazo se encuentran en gran número y en muchas partes, especialmente en Inglaterra. Pero tal vez no hay en ninguna un conjunto tan importante como el del Museo del Prado. Sin salir de él puede hacerse su estudio. Como ya está hecho no he de repetirlo aquí. Puede comenzarse en la famosa Vista de Zaragoza, en la que si las figuras son de otra mano, el paisaje es reconocido de



VISTA DE ZARAGOZA.



FUENTE DE LOS TRITONES.

MUSEO DEL PRADO.

Mazo. Véanse luego todos los de la Sala del piso superior que son gran parte de los que en tiempo de Carlos II decoraban una galería del Alcázar de Madrid según los inventarios de años después. Todos estos son semejantes entre sí, unos tienen carácter algo más realista, como aquel en que se representa el Monasterio de El Escorial, que otros, los mitológicos en que aparecen figuras de este género. Parecen todos estar hechos en la misma época y con el fin de que juntos decoraran, como así lo comprueban los inventarios, una o más habitaciones o galerías del Alcázar. Son ligeros y sueltos y demuestran estar hechos con facilidad y presteza. Apenas se advierten en ellos correcciones. Están ennegrecidos; en un principio debieron de ser muchos más ciánicos y luminosos. El estar pintados sobre telas obscuras ha influído sin duda en este cambio de tonalidad. Al estudiarlos y penetrarse bien de cuál era la resolución que Mazo daba a la naturaleza, se comprueba una vez más, que el fondo del retrato de Doña Margarita es de la misma mano, del mismo pintor, de Mazo, que ayudaba a Velázquez en el año de 1635, es decir, mucho antes de que pintara estas obras. Entre ellas hay una, *La fuente de los tritones*, que merece especial mención, vamos a recordarla. Se ve la conocida fuente en los jardines de Aranjuez. Hoy como sabéis está en Madrid decorando los jardines del Palacio Real. El cuadro está aún atribuído a Velázquez, pero colocado en la sala que se ha destinado en el Museo del Prado a los paisajes de Mazo. La tonalidad más gris en éste que en los otros, hizo quizá pensar que se aproximaba al colorido de Velázquez. No así su técnica toda, el toque, la manera de interpretar los árboles, menos firme, más algodonosa y las figuras siempre típicas de Mazo. Hace pensar esta obra en el lugar preeminente que merece el artista que concibió y ejecutó en aquellos años el paisaje de manera tan naturalista y a la moderna. Stevenson que se detiene al llegar a este cuadro, lo encomia como se merece y dice que hay que proclamar a su autor un moderno y un impresionista, al pensar en Claudio de Lorena y Pussino, sus contemporáneos. Después la contemplación de este lienzo, le hace ver con acertada claridad la relación de la pintura de Corot y de Whistler con esta manera de interpretar el paisaje.

Aquí se puede apreciar a Mazo paisajista, discípulo e imitador

en cierto modo de Velázquez, de cuya escuela no puede sustraerse nunca, pero pintor de cierta personalidad en este género, en el que merece un nombre que aun no tiene. Que él es autor de esta obra es cosa que han afirmado la mayor parte de cuantos la han estudiado con autoridad. Mas modestamente yo, no dudé igualmente al publicarla hace unos años en atribuirla a Mazo. Recientemente el inteligente y celoso secretario del Museo del Prado, Señor Beroqui, ha encontrado entre los documentos que hay en Palacio acerca de estas obras, el dato, creo que ya definitivo, de que en el inventario del Palacio de Aranjuez hecho en 1794, esta obra está atribuída a Mazo. Y este inventario está hecho y firmado nada menos que por Bayeu y Don Francisco de Goya. Es de esperar que la Dirección de nuestro Museo dé prontamente a este paisaje su debida paternidad, facilitando así el esclarecimiento de la personalidad de Mazo tan desconocida antes y tan discutida aún.

Hasta ayer así estaban las cosas.

En el momento de entrar en esta conferencia he tenido noticia de que hoy mismo, esta mañana, se ha cambiado la cartela que figuraba en este cuadro y desde hoy se atribuye a Mazo. Aprovecho esta ocasión de hacerlo público y de felicitar por ello al Sr. Villegas.

Intimamente relacionado con esta fase de la producción del pintor hay otra, la de cuadros en que se representan figuras pequeñas Ya aparecen con frecuencia en los paisajes, incluso en el mismo de *La fuente de los tritones*, pero allí son lo episódico, mientras que en otras ocasiones son lo más importante de la obra. De los muchos que se conocen de este género pueden tomarse tres como tipo. Los dos que figuran en el Museo de Berlín, en la Colección Wesendonck. Representan escenas campestres llenas de naturalidad y de gracia. La llegada de unos mendigos a una merienda de caballeros, se retrata en uno y en otro de mayor interés aun por los tipos de gente de campo con su propia indumentaria y sus trebejos.

También es a mi juicio de Mazo aquella *Reunión de trece personajes*, cuadro atribuído a Velázquez, que figura en el Museo del Louvre, y cuyo mérito es sin disputa inferior a su fama. Es una graciosa agrupación, y aun haciendo caso omiso de que sea el propio Velázquez y Murillo, como reza la cartela, los que figuran a la iz-

MAZO.





MAZO.



REUNIÓN DE TRECE PERSONAJES.

MUSEO DEL LOUVRE (PARÍS)

J. B. MAZO.



LA CAZA DEL CIERVO.

COLECCIÓN SEDELMEYER.

PARIS.

quierda del lienzo, para lo cual no parece que haya la menor razón, todos los caballeros allí retratados tienen gran carácter español y de época.

Una obra en que aparece gran número de figuras sobre fondo de paisaje, todo de gran importancia e interés, obra de la que se ha hablado recientemente, pero que es casi desconocida en Madrid merece especial estudio. Me refiero a la *Caza del ciervo*, original para mí indudablemente de Mazo.

La escena se representa en una gran pradera limitada a la izquierda por árboles elevados y más allá por un río, al otro lado del cual, aparece un Palacio. Algunos árboles y unas colinas lo limitan por la derecha. El cielo es claro con nubes luminosas. Este paisaje y este Palacio son seguramente los de Aranjuez. Ningún otro sitio real está inmediato a un río importante, y además en Aranjuez se celebraban las cacerías del ciervo. Dos barreras de tela paralelas forman una avenida que atraviesa el paisaje desde el primer término izquierda hasta el fondo a la derecha. El espacio entre las barreras es lo que formaba la carrera por lo que necesariamente tenía que venir los ciervos huyendo y perseguidos por los perros. En ella, en medio de la composición el rey Felipe IV armado con arma blanca espera al ciervo que se adelante a él. En el extremo izquierdo de la carrera un estrado que deja libre el paso por debajo, sirve de asiento al elemento femenino de la Corte. Llamábase este estrado tabladillo y de ahí el nombre que algunos dan a este cuadro, de Cacería del Tabladillo En medio de este grupo en que aparecen las damas sentadas sobre almohadillas en el suelo, según la costumbre de la época, se destaca la figura de la reina. Los ciervos que habiendo podido huir de los cazadores han pasado por debajo del tabladillo, son allí cogidos y muertos por los escuderos. Todo esto forma la escena de la cacería propiamente dicha; pero el artista para enriquecer esta composición ha reproducido a uno y otro lado gran número de personajes, caballos, coches, etc. En medio del primer término aparece el grupo más importante, en el que cuantos lo componen parecen retratos a juzgar por lo caracterizado de sus cabezas. Más a la dere-

cha está la carroza de la Reina, de tono rojo obscuro que da una nota acertada entre tanto verde. En este lado gente de clase inferior y chiquillos curiosos tratan de ver por los agujeros de la tela y por encima de ésta las proezas de su rey. El otro lado de la carrera parece reservado a la gente elegante. Todos los espectadores están en él a caballo y ricamente vestidos. Es el todo un conjunto de lo más pintoresco y curioso para darnos a conocer esta clase de escenas.

Esta obra se encuentra hoy en París, en la Galería de Monsieur Sedelmeyer, importantísima Galería de Ventas. El cuadro es nuevo, como digo, para el público español, pero su existencia no era desconocida. Pertenecía a las Reales colecciones y aparece inventariado en el año de 1772 en la siguiente forma: «Un cuadro de una cacería del Sr. Phelipe IV con unas vahias (*sic por vallas*) de lienzo entre los cuales un tabladillo, y en él la Reina con sus damas; y en término principal corren algunos coches y figuras; de 3 varas de largo y 2 y cuarto de caída. Original de Velázquez. Palacio Real, Antecámara de La Princesa». En este documento se apoya su actual poseedor para tratar de demostrar que el cuadro es de Velázquez. Pero téngase en cuenta que este inventario de 1772 está lleno de errores y que en esa época cien años después de la muerte del artista, ya su nombre se había casi perdido y gran parte de sus obras pasaban como de su maestro. En cambio, en otro inventario que su actual poseedor, no cita para nada, sin duda lo desconoce; inventario hecho en 1686, es decir, pocos años después de la muerte de Mazo, se lee lo siguiente: «Tres pinturas semejantes de a 3 varas y media de largo y 2 de alto. Marcos negros. La de una montería de Benados a orilla del Tajo en el sitio de Aranjuez de mano de J. B. del Mazo». La prueba documental por tanto no creo que ofrezca duda.

Esta obra salió de España en los comienzos del siglo XIX. Se la llevó José Bonaparte y fué de las varias que después no se reintegraron. Años más tarde, fué adquirida en Inglaterra por Lord Asbburton y a la venta de esta famosa galería inglesa, hace cinco años, fué a poder de Mr. Sedelmeyer. Admirablemente restaurada y limpia por él, es hoy un cuadro de la mayor importancia. Muy discutida su atribución creo no obstante que no ofrezca duda para las personas que lo estudian detenidamente, que es una obra de

Mazo y de lo mejor que produjo. En su conjunto y disposición estimo que está inspirada en aquellas vistas de carácter panorámico que hizo tantas el pintor flamenco Suayers. En nuestro Museo están y pueden compararse. Aquellas vistas llegaron a España en la época de Felipe IV, y por lo tanto las vería Mazo. El paisaje que es aquí un poco amanerado, véase la ejecución de los árboles de la izquierda y otros trozos, no puede ser original de Velázquez. En cuanto a los personajes son típicos, son los mismos exactamente que todos los ya conocidos de Mazo en estas obras.

El grupo de las damas que figuran sobre el tabladillo. Es esta la parte de la derecha. La figura de la reina es la que parece aquí a la izquierda. Suponen algunos que esta reina es Doña Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV. No lo creo así. Es a mí juicio su primera mujer Doña Isabel de Borbón. Lo demuestra los trajes, el tipo de la reina que a pesar de lo pequeño de esta figura nos da más la idea de la gracia de Doña Isabel que no de la rigidez de Doña Mariana. A más de esto, en la época del segundo matrimonio de Felipe IV, ya avanzado en edad, no parece la más propia para que se ejercitase en este deporte violento de la caza de gamos a pie firme.

El grupo de estas damas se completa con la parte de la izquierda en que se representan otras cinco con vistosos trajes de colores vivos y los peinados de la época aparatosos y complicados. Tres figuras más con sus trajes monjiles dan el mayor carácter al conjunto de este grupo femenino.

Allá, en medio de la carrera, el rey se dispone a atacar al gamo que viene corriendo hacia él. Su figura es graciosa y movida.

El grupo más importante de los caballeros de primer término, está bien en lo que se refiere a cada personaje aisladamente, pero su composición no es acertada. La agrupación no está explicada y además los dos caballos cruzados, tapando el obscuro, la cabeza del blanco es de mediano efecto. El jinete supone alguien que es Velázquez; como fácilmente puede apreciarse no se parece en nada este caballero al famoso pintor. Es sí un retrato como casi todos los otros dado el gran carácter que tienen estas cabezas, pero no sabemos de quién.

El grupo de la derecha, siempre en primer término, donde está la carroza real y otro caballo blanco es de servidores y enanos toda aquella tropa tan del agrado de los Austrias. Es más obscuro de color y más opaco.

En la parte del paisaje se aprecia la fineza de las tintas verdes y sobre todo el envuelto de este último término y la resolución del ambiente tan importante en lo que este pintor representa.

Este grupo de árboles del fondo de la izquierda del cuadro no es precisamente su mejor trozo. Aun se resiente Mazo mucho de la tradición entonces, en lo que se refiere a este punto. Son árboles sacados de apuntes de cartera y que dan poca sensación de verdad.

El castillo de Aranjuez con su carácter de época y sus cipreses nos da a conocer cómo era aquella residencia real antes de la fundación del nuevo Palacio.

A la muerte de Velázquez como hemos dicho, Mazo quedó en Palacio como pintor de cámara. Parecía natural que en aquella época hubiera trabajado más que antes y que su producción, dada su edad, de 50 años aproximadamente, hubiera sido la más brillante. Pero no fué así; pintó poco y no tan saliente como lo de fechas anteriores. De su vida apenas se sabe. Ni como hombre, ni como empleado, quiso ni destacarse, ni distinguirse. Su existencia fué tranquila y laboriosa, modesta y familiar. Su mujer Francisca Velázquez vivía aún en 1652, como lo prueba el cuadro de la Galería Imperial de Viena *La Familia del Artista*; obra de las más importantes de Mazo pero que no insisto acerca de ella por lo conocida que es y por haber ya tratado este asunto. Poco después de ese año debió de morir su esposa, pues ya según un documento del Archivo de Palacio había fallecido en 1658. Volvióse a casar Mazo después con Doña Ana de la Vega, de la cual no tenemos más noticias que la de su existencia y la de su nombre. También falleció antes que su esposo.

Ni la viudez ni su segundo matrimonio apartaron a Mazo del lado de su suegro. Con él siguió trabajando constantemente y aún después de muerto Velázquez, Mazo se ocupó en aclarar los asuntos que como Aposentador del Alcázar debía de haber entregado Velázquez y a los que la administración de Palacio puso injustos reparos.

La fecha de la muerte de Martínez del Mazo, 1667, descubierta

no ha mucho, es la única conocida y comprobada relativa a su biografía, y a la que hay que relacionar todas las demás.

Ese año está ya dentro de la época de la Regencia, es decir, de los años de la infancia de Carlos II, cuyos pintores hemos de seguir estudiando. Carreño, que aporta a más de su gran arte, elementos e influencias nuevas a la pintura española, aparece en la Corte como pintor de Cámara inmediatamente después de desaparecer Mazo. A Carreño, por tanto, dedicaremos nuestra próxima lección.

SEGUNDA CONFERENCIA

En mi anterior conferencia traté de fijar la forma en que se unió la obra de Velázquez con la producción pictórica en la Corte de España durante el reinado de Carlos II. Estudiamos el arte y la representación artística de aquel pintor, Martínez del Mazo, cuyo estudio va despertando interés y del que hasta no hace mucho apenas si se conocían otros datos más que los de su existencia y nombre y al que sólo se atribuía un reducidísimo número de obras.

Mazo muere en 1667, es decir, en la época de la regencia. Estamos, pues, dentro de los años que nos hemos propuesto estudiar.

Los dos artistas más notables de cuantos pintaron en la Corte de Carlos II, fueron Carreño y Claudio Coello. Ellos son los retratistas, no tan sólo de los Monarcas, sino de aquellos cortesanos que con sus intrigas, sus desaciertos y sus ambiciones, no dominadas por la autoridad real, colmaron de desdichas la vida de la Corte y de España en el último tercio del siglo XVII. Carreño y Claudio Coello nos han dejado en una serie de lienzos, documentos históricos mediante los cuales conocemos la imagen de aquellos personajes, y una serie de datos de valor apreciable.

Comencemos por el estudio de Carreño, anterior a su compañero en algunos años.

Por su origen noble se le dió en su época el título de Don, cosa entonces poco corriente entre los pintores. Por Don Juan Carreño de Miranda se le conoció y con ese nombre ha pasado a la historia. Fueron sus padres, de nobles familias asturianas, Don Juan Carreño de Miranda, Alcalde de Hijosdalgos, y Doña Catalina Fernández

Bermúdez. El hijo nació en la Villa de Avilés, el 25 de Marzo de 1614. Vino a Madrid por vez primera acompañando a su padre, cuando tenía tan sólo nueve años. Aquí manifestó afición al arte, y contra la voluntad de su familia, que decía destinarle a más grandes empresas, quiso aprender y aprendió dibujo en la Escuela del pintor Pedro de las Cuevas, aquel maestro más conocido por haberlo sido de pintores como Leonardo, Pereda, Carreño y otros, que por sus propias obras. Pasó después a trabajar bajo la dirección de Bartolomé Román. Pronto se dió a conocer y a los veinte años figuraba ya entre el grupo de pintores jóvenes más salientes de Madrid, recibiendo dos encargos de importancia, uno destinado al Colegio de Doña María de Aragón y otro al Convento del Rosario.

En los años siguientes Carreño produjo muy poco; fué nombrado Fiel de la Villa de Madrid y las ocupaciones que este cargo le daba debieron de alejarle del arte. Velázquez, que le conoció por entonces y que comprendió las dotes poco vulgares que poseía, le alentó en su carrera y le dijo que le necesitaba para que trabajase al servicio del Rey. Ante tan alto honor dejólo todo Carreño, sirviéndole esto de pretexto para dedicarse de allí en adelante tan sólo a la pintura. Avilés, su villa natal, le nombró Alcalde de Hijosdalgos en el año de 1657; pero no desempeñó el cargo por no salir de Madrid. Velázquez, entretanto, le encargaba trabajos en el Salón grande de los Espejos del Palacio Real, donde comenzó desde luego dos obras: representando una la fábula de Vulcano y la otra los desposorios de Pandora con Epimeteo. Habiendo caído enfermo no siguió estas obras, que terminó después Francisco Rizi. Velázquez muere por entonces, sucediéndole en su cargo de pintor cerca de los reyes su yerno Mazo; Carreño aparece después nombrado pintor de Palacio en 1668, es decir, dos años después de muerto Mazo.

Bienquisto y reputado en todas partes, su fama crece, y en Abril de 1671 se le nombra pintor de Cámara y ayuda de aposentador, cargos que desempeñó hasta su muerte, acaecida en 1685. En estos catorce últimos años de su vida produjo sus mejores obras, casi todas retratos. Antes de entrar en su examen veamos cuál es su representación en otra fase del arte, la de pintor decorador al fresco, verdadera novedad entonces entre los pintores españoles.

En efecto, la pintura al fresco tenía poco precedente en el arte español. Las obras de este género ejecutadas por Luis de Vargas en la Catedral de Sevilla y las de Eugenio Cajes en el Palacio del Pardo, carecían de carácter, no eran sino imitaciones de las de aquellos fresquistas italianos que trajo Felipe II a El Escorial para comenzar la decoración mural de su Monasterio. Eugenio Cajes es realmente el pintor español que acusa y determina en estas obras el genio nacional. Lo afirma, aún con mayor energía y libertad, Francisco Herrera, que cultivó este género que se prestaba a su manera atrevida y firme. Estos antecedentes andaluces e italianos no animaron, sin embargo, a los grandes pintores españoles, inmediatamente posteriores, Ribera, Velázquez, Zurbarán y Murillo, a trabajar al fresco. Valdés Leal lo intenta con poca fortuna, y únicamente encontramos decoraciones murales realizadas por este procedimiento, entre los pintores de la Escuela de Madrid, de fines del siglo XVII. Olvídase de nuevo, y excepto Goya y alguno de sus contemporáneos, nadie vuelve en España a pintar al fresco. Es explicable el poco entusiasmo que los españoles han demostrado casi siempre por esta clase de pintura. Nuestro arte, intenso, analítico y poco imaginativo, no se aviene fácilmente con la exuberancia creadora que se precisa para llenar bóvedas, cúpulas y muros con asuntos decorativos y en general complicados, y combinar figuras y accesorios que cubran grandes espacios. Por lo demás, el fresco es la forma más perfecta de la pintura monumental; al mérito de ser la más grandiosa, la más sabia y la más rápida, tiene la ventaja de ser la más duradera y por eso es la única conveniente a la ornamentación de los edificios. El revocado fresco compuesto de arena y de cal, al recibir e impregnarse de la materia colorante, forma un conjunto más duro cuanto más tiempo pasa, y en la que el color y la frescura de los tonos no se altera ni perece en tanto que dura la materia en que está embebida. Pero para practicar este procedimiento es no solamente necesario ser un artista decorador, sino dominar esta técnica especial, difícil, a pesar de ser la más primitiva de todas. En ella los colores diluídos en agua y en una substancia aglutinante, deben emplearse con rapidez y en tonos muy superiores en vigor al que quiere conseguirse, puesto que su intensidad disminuye, aproxima-

damente en una mitad, al secarse el muro. Inútil es decir que la corrección después es punto menos que imposible, y que un error que desee enmendarse, aunque sea pequeño, representa volver a preparar y pintar de nuevo una superficie de varios metros. Todas estas complicaciones de técnica, de aparente sencillez, pero de preparación lenta y minuciosa, se avienen mal, indudablemente, con el carácter español. Unida esta razón a las anteriormente expuestas son la causa sin duda, de que pocos españoles se hayan lanzado por el camino de la pintura al fresco. En la actualidad casi todas las obras decorativas que se hacen, lo son al óleo y en lienzo, lienzo que después se adhiere a los muros. Este procedimiento, menos natural, menos duradero y de efecto menos grandioso necesariamente, no tiene otra ventaja que la de ser más cómodo para sus autores, los cuales realizan su arte en los talleres en vez de hacerlo sobre los andamios. Entre los artistas, especialmente entre los jóvenes, hay hoy una tendencia a pintar al temple. Tiene esto una semejanza con el arte de los fresquistas, la de la preparación de los colores, pero su empleo es después distinto. El fresco es procedimiento hoy desgraciadamente olvidado en España en absoluto, y en general en todas partes.

Volviendo a nuestro punto, a la relativa afición que se despertó en España hacia el fresco en la segunda mitad del siglo XVII, la encontramos fácilmente explicable. Los italianos habían enseñado la técnica especial a los pintores españoles y éstos la emplearon después en la decoración de las numerosas iglesias y capillas construídas en toda España y especialmente en Madrid en aquella época. Cuando hablemos de Claudio Coello, desarrollaremos algo más este punto; por hoy sólo hablemos de Carreño.

Este y Francisco Rizi son los que más trabajaron y con mayor fortuna antes de Claudio Coello. Carreño se dedicó a este género de pintura sólo en una época de su vida, que puede precisarse entre los años de 1656 a 1671. Entonces están realizadas, entre otras, las decoraciones del Palacio Real y de San Antonio de los Portugueses, en Madrid, y las de la capilla del Ochavo y el Camarin de la Virgen del Sagrario, en la Catedral de Toledo. En las tres últimas fué ayudado por Francisco Rizi. Estudiemos una de ellas, la que considero

más saliente y personal, la de la capilla de San Antonio de los Portugueses. No puedo presentar proyección, no creo siquiera que exista la fotografía, ni que pueda hacerse fácilmente dadas las malas condiciones de luz que hay allí. Pero seguramente que casi todos la conocéis, y a los que no, sírvales esto de estímulo a llegarse a la calle de la Puebla y ver esa curiosidad madrileña, una de las decoraciones al fresco más típicas que ha producido el arte español.

Hay allí, desde luego, que distinguir dos partes divididas por la cornisa. De cornisa abajo todo es de mano de Lucas Jordán y no es esta ocasión de hablar de ello. En la parte alta, de cornisa arriba, lo que forma la elipse cubierta con bóveda sin linterna es la que decoraron totalmente Carreño y Rizi. Allí, en efecto, se reconoce la escuela española, allí encontramos las tintas finas, los azules, los carmines tan típicos de nuestros pintores, los sonrosados de las carnes más acertados y verdaderos mil veces que los tonos convencionales y amanerados con que decoraron por receta y sin sensibilidad artística los pintores italianos de años antes, los bien llamados manieristas, fáciles de mano y de inventiva, pero pobres de espíritu artístico y refinado. Inmediato a la cornisa, siempre en la parte superior, corre a todo lo largo de la elipse el cuerpo donde aparecen entre columnas las figuras de tamaño colosal, de diferentes santos. A pesar de lo ennegrecida y mal iluminada que se encuentra toda esta parte, se reconocen las imágenes de los mismos santos que estos pintores reproducían en sus lienzos; el cambio de tamaño y de procedimiento no ha hecho, no obstante, que variase la concepción y resolución que estos españoles tenían de su arte. En la parte superior, la bóveda, es donde se encuentra la composición de mayor importancia. Representa a San Antonio en éxtasis ante la Virgen, figura preciosa, vestida de azul, tratada por el artista con un especial amor, más propia para figurar en un lienzo destinado a la oración que no en una bóveda a la que pocos fieles se dignarán elevar su mirada. Un sinnúmero de ángeles, preciosos de color, entre las nubes, pero mal agrupados y sin que el todo forme una composición explicable y acertada, completan este decorado. Lo que es allí difícil de precisar, es la distinción entre la parte de mano de Carreño y la de Rizi. Se observa no obstante que este fresco es bastante diferente de los otros de aquellos

años que figuran en distintas iglesias. Recordando que aquéllos deben más a Rizi que a ningún otro pintor y van más con su carácter de artista fácil, pronto, y aun amanerado, pienso que esta decoración de San Antonio de los Portugueses debe de considerarse como obra totalmente pensada y realizada en su mayor parte por Carreño. Está más estudiada, es más típica, es más española que las otras. Para nosotros hoy ofrece especial interés, si bien en aquel entonces, Rizi, como pintor decorador, fué más apreciado que Carreño. En aquel tiempo el gusto se pervertía a pasos agigantados y sólo conservaban la buena tradición castiza, pintores de la talla de Carreño y Claudio Coello. Eran éstos tachados de anticuados por los elementos que hoy llamaríamos progresivos. Los poetas y literatos de la Corte de Carlos II celebraban más a Rizi que a sus compañeros, y su talento arrebatado, su imaginación fecunda y su destreza asombraban a las gentes.

Carreño no insistió mucho en esto de la pintura decorativa. Como hemos dicho, hacia 1671 al figurar como primero entre los retratistas de la corte, en cuyo género no le siguió Rizi, encontró realmente el campo más propio para desarrollar su talento, y abandonó casi por completo otras manifestaciones artísticas. Entre ellas fué la más importante la de pintor de cuadros de composición. Fué fecundo en este género: muchas iglesias de Madrid poseían cuadros suyos, pero hasta nosotros han llegado pocos; sólo se pueden ver hoy *La Presentación del cadáver de San Isidro a Don Alfonso VIII* y *El Milagro de la fuente obrado por el mismo Santo*, destinados a la iglesia de San Andrés; un *Cristo desnudo abrazado a la Cruz*, en el Convento de las Capuchinas; *La Magdalena en el desierto*, en la Academia de San Fernando, y un *San Sebastián*, en el Museo del Prado.

Firmada y fechada en 1654, se encuentra la *Magdalena* de la Academia. En ella se representa a la Santa sentada en un peñasco cuyo fondo obscuro hace destacar por claro a la figura. Un rompimiento a la izquierda hace de aquella parte la más luminosa del cuadro y la más rica y variada de color. Algunos críticos han observado atinadamente que en esta obra su autor estaba impresionado con el arte veneciano; en efecto, empleó en ella entonaciones calientes, especialmente carminosas. Creo que aún puede precisarse más.

CARREÑO.



LA MAGDALENA.

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

Para mí, esta obra está francamente inspirada en la tan conocida *Santa Margarita*, de Tiziano, que guarda nuestro Museo. La disposición y proporción de la figura con respecto a la naturaleza en que se le representa y a las dimensiones del cuadro y aun más, el colorido, lo muestran claramente. Carreño conocía, a no dudar, el cuadro de Tiziano, que estaba en España desde la época de Felipe II. En tiempo de Carlos II se encontraba decorando la Galería del Mediodía del Alcázar de Madrid. En la obra de Tiziano hay mayor desnudez en la figura. Las piernas aparecen desnudas hasta por cima de las rodillas; el pintor español no se atrevió a tanto y cubrió estas partes de la Santa con una tela de esterilla. Tal vez hizo bien, si se tiene en cuenta la noticia dada por Cean Bermúdez acerca de este cuadro de Tiziano, en la que dice que en la época en que estuvo en El Escorial se cubrieron las piernas con repintes atrevidos y torpes. Carreño, en previsión de que pudiera ocurrir otro tanto a su *Magdalena*, optó por cubrirla desde luego. Ni que decir tiene que aquel Tiziano, hoy en el Museo, aparece tal y como salió del pincel del gran veneciano.

Esto de que Carreño se inspirara en obras italianas, no es muy frecuente; pero se advierte en algunas ocasiones, especialmente en esta época no muy avanzada en él. Del entusiasmo que sin duda tuvo por el arte del Renacimiento italiano, da muestra la gran copia que hizo, y representa un verdadero esfuerzo, del cuadro famoso de Rafael, *El Pasmo de Sicilia*, que, como la *Magdalena*, se conserva en la Academia de San Fernando.

Menos importante por todos conceptos, es el cuadro de Carreño, *San Sebastián*, del Museo del Prado. Está firmado y fechado dos años después, en 1656. Esta fecha aparece corregida por vez primera en la última edición francesa, del Catálogo del Museo, que acaba de publicarse. Hasta ahora se había seguido reproduciendo el error, ya antiguo, de que el cuadro estaba fechado en 1696, es decir, bastantes años después de la muerte de su autor. No se explica semejante error, hoy, como ya digo, subsanado, pues en el lienzo se lee perfectamente la fecha de 1656.

Procede este cuadro del Convento de las Monjas Vallecas de Madrid, donde permaneció hasta su incautación por el Estado en 1836. Representa el Santo atado al árbol en que ha sido asaeteado. Es bello

de color; aparecen en él los tonos azules y carmines típicos de la escuela y nada queda ya de influencia italiana; más bien está algo inspirada en obras flamencas. Como dibujo y composición, no es un modelo ciertamente. Los brazos encajan mal en el tronco, el cuerpo es grande, las piernas cortas y hasta la actitud y expresión del santo son vulgares y poco nobles.

Contrasta con este cuadro otro mil veces más hermoso e interesante, el de *Santo Domingo*, conservado en el Museo de Budapesth. En él no hay influencias extranjeras: la tradición de la pintura española impera en él, con su sobriedad típica y la sencillez de sus líneas. Como en el cuadro de *San Sebastián*, también ha habido un error en la fecha. Aparece firmado y fechado en 1691. Como su autor muere el año 85, alguien pensó después que firma y fecha eran falsas. No lo parece. La letra es la misma de aquella época y de aquel pintor. Lo ocurrido es que ha sido retocado por alguien que sabía poco del asunto y donde decía Carreño ha quedado Carreñe, y 1691 donde diría probablemente 1661, pues sólo la cifra que hoy dice 9 es la que aparece retocada. Un insigne valenciano, autoridad en estas materias, sostiene, creo que con razón, que este Santo no es Santo Domingo, sino San Vicente Ferrer.

Sólo por figurar en lugar tan importante como el Museo del Louvre y por haber sido tratado con encomio por crítico tan conocido como Mr. Lefort, citaremos el cuadro de Carreño que representa a *San Ambrosio repartiendo limosnas*. Es, a mi entender, un original, pero sin importancia alguna, y no debe servir de tipo de obra en un estudio de este pintor.

Otras muchas de la obras de Carreño de este género de cuadros de asuntos religiosos, o figuras de santos, se han dispersado. En Museos de provincias y del extranjero, hemos visto varios, en colecciones particulares otros. Pocos están firmados, casi ninguno fechado; esto hace imposible estudiarlos cronológicamente con objeto de seguir el desarrollo de técnica, composición, etc., que presidió la obra de su autor en este aspecto de su producción. Como observación general puede hacerse la de que la gran mayoría de estos cuadros son posteriores al año de 1650, en que su nombre comenzó a ser lo bastante conocido para que patronos de iglesias y comunidades le



SANTO DOMINGO.



[illegible] LA [illegible] LA SANTA TRINIDAD.

[illegible] BELLAS ARTES, [illegible]

encargaran con frecuencia obras de su mano, y aun cuando siguió hasta su muerte cultivando este género de pintura, no debe olvidarse que la gran mayoría de estos cuadros deben de haber sido producidos antes de 1671, en que una vez ya al servicio del Rey, las ocupaciones de su cargo en Palacio y los retratos de la familia Real y de los personajes de la Corte, le ocuparon la mayor parte de su tiempo. Nótase en estos cuadros una facilidad grande por parte de su autor tanto en el arreglo de la composición como en su ejecución, el dibujo es poco correcto; esta será siempre su nota más débil, como será por el contrario la más saliente su robustez y novedad en el colorido. Se advierte que Carreño trató de abandonar las notas obscuras propias de muchos de los pintores españoles de su época, sin dejarse influir tampoco gran cosa por las tonalidades grises finas de Velázquez y sus escasos continuadores. El buscaba mayor riqueza de color y dejóse influir no poco en este sentido; primero por los italianos, especialmente por los venecianos, y después, sobre todo, por los pintores de las escuelas del Norte, muy singularmente por los flamencos, cuyas obras pocos años antes vinieron a Madrid en no escaso número.

Estos cuadros de Carreño debieron de ser pintados en su mayoría sin previa preparación de bocetos o estudios. Lo indica así la ligereza de su concepción y su composición poco estudiada; lo confirma además el que no se encuentra casi ningún boceto de este pintor. Pero esto tiene algunas excepciones y una muy notable. Es la que constituye el boceto, *Fundación de la Orden de la Santísima Trinidad*, que se conserva en la Academia de Bellas Artes de Viena. En él se representa el momento de la elevación de la Sagrada Forma en la misa mayor: en la parte alta se descubre el cielo con la Trinidad rodeada de ángeles. En la parte baja, a más de los sacerdotes que ofician, hay caballeros que siguen la misa. Es una composición animada, vibrante y llena de movimiento. Pequeña de dimensiones y muy ligera de ejecución, esta obra no es sino un boceto, sin duda el del cuadro del mismo asunto que hizo el pintor con destino a la iglesia de Padres Trinitarios de la ciudad de Pamplona. A más de su valor artístico, tiene el de ser uno de los pocos bocetos, y el más importante sin duda, conocidos hoy de Carreño.

Una anécdota curiosa que demuestra la bondad de carácter de Carreño, va unida a un cuadro que aun cuando de su mano, aparece como de otro pintor. Fué el caso que a un menos que mediano artista de Alcalá de Henares, llamado Gregorio Utande, le encargaron con destino a las Carmelitas Descalzas del propio Alcalá, un cuadro que debía de representar el martirio de San Andrés. Lo hizo Utande como pudo, y pidió por él 100 ducados, precio con el que no estuvo conforme en manera alguna el comprador. Entonces Utande solicitó que se tasase en Madrid. Vino con el cuadro a la Corte y sin prevenirle nada a Carreño, pero sabiendo que era hombre amable y solícito con los pintores, le rogó que retocara el cuadro y al propio tiempo le regaló una cantarilla de miel, de la más escogida de la Alcarria. Carreño, bondadoso siempre, después de ver el cuadro y comprendiendo que aquello no tenía otro remedio más que el pintarlo de nuevo y de un extremo a otro, esto hizo; no dejando ni sombra de lo que en él había. Nombráronse tasadores en el entretanto a Sebastián de Herrera y al propio Carreño. Este, cayendo entonces en lo que se trataba, se excusó diciendo que él era demasiado amigo del autor de la obra, pero que desde luego se avenía con el parecer de Herrera. Herrera, enterado a su vez del caso, tasó el cuadro no en los 100 ducados que pedía el pintor de Alcalá, sino en 200, cantidad que cobró Utande íntegra sin dar después a Carreño otra participación más que aquella cantarilla de miel con que le obsequió en un principio. En Madrid y en Alcalá se supo la historia, y desde entonces, y aún hoy, se conoce aquel *Martirio de San Andrés* por el «cuadro de la cantarilla de miel».

La fase pictórica en que Carreño se muestra realmente gran maestro y por la que merece aun más fama y renombre del que tiene, es la de pintor de retratos. Y eso que el momento de su producción, inmediatamente después de Velázquez, no era el más propio para crearse una personalidad como retratista español.

En aquellos años por otra parte llegaba a Madrid y se imponía a muchos artistas la influencia de los pintores flamencos y especialmente de Van Dyck, cuya fama era ya universal. Qué Carreño se dejo influir por Velázquez y por Van Dyck es cosa patente. Qué tomó de cada uno de estos maestros y qué es lo que él aportó como suyo,

personal, para ser considerado justamente como el continuador en este respecto de la pintura española, es cosa difícil de precisar. Carreño cultivó el retrato con especialidad después del año de 1660, es decir, de aquel en que murió Velázquez. Parece como que no se hubiera atrevido con anterioridad a esta fecha a usurpar a su protector ni una sola obra que hubiera podido realizar, y en cambio no quiso ceder a nadie, después de aquel año, memorable para el arte español, la gloria de suceder al genio, en aquella manifestación artística en que tanto sobresalió. Carreño, entonces, con conciencia de que él no podía seguir ciegamente las huellas de su antecesor, buscó inspiración para el retrato en otro artista y éste en aquellos años no podía ser otro más que Van Dyck. El quiere seguir más a Van Dyck que a Velázquez, lo prueban los tonos carminosos intensos, azules brillantes, los contrastes fuertes, las iluminaciones violentas, que no se encuentran en parte alguna de la obra del maestro español. Otras veces, siempre tras de Van Dyck, le sigue en lo que se llama su época genovesa, la de aquellos finísimos, poco coloreados, en que dominan los negros y blancos, aquellos retratos que fueron tal vez los que más fama dieron al maestro flamenco. Es una obsesión para Carreño la de lograr la distinción de los personajes de Van Dyck, sus posturas, su elegancia, sobre aquellos fondos esfumados que nada pesan y que no hacen sino realzar y avalorar el personaje. Y sin embargo, Carreño, probablemente contra su deseo, no es otra cosa sino un continuador de Velázquez, cuya técnica está tan penetrada en su paleta y en sus pinceles que no puede emplear otra aunque así lo quiera. Nadie dirá hoy al encontrarse un retrato de mano de Carreño, cuya paternidad se desconozca, esto es, una obra flamenca, sino esto es español, del siglo XVII, escuela de Velázquez. Y es que en esto de la expresión artística, como en otras muchas cosas, es más fuerte aún que la voluntad del hombre que crea, su modalidad, su educación, el peso de la raza que hace a todos y a cada uno pensar en su lengua, por muchos idiomas que posea.

No son numerosos los retratos que Carreño firmó y fechó, pero para seguirle en esta fase de su arte, tenemos el dato de la edad aproximada que representan los personajes por él retratados. Carreño es conocido, en general, por el gran número de obras en que retrata

a la Reina Madre Doña Mariana de Austria, en traje de viuda, y a su hijo el rey Carlos II. Es esa su época, y esos sus dos modelos más famosos. Hemos de insistir en lo tan repetido a propósito de aquellos artistas que se vieron obligados a pintar multitud de veces los mismos personajes y aún el idéntico retrato de carácter oficial, para palacios, dependencias y salones en los que aquella imagen debiera de presidir reuniones públicas, asambleas o juntas oficiales. Carreño, el pintor de la Corte, estimado de los Reyes que no servían fácilmente de modelo en aquellos años a otro que no fuera este pintor, tenía naturalmente que ser el encargado de servir los pedidos que de villas y ciudades, y del mismo Madrid, solicitaban la imagen de los Monarcas. Después de la muerte de Mazo en 1667, sólo Carreño, ante el cual los Reyes habían servido de modelo, era el que podía reproducir los rasgos de los reales personajes, que los nobles y las dependencias del Estado se preciaban de tener en los lugares preferentes de sus palacios y oficinas. Han pasado los años y aun los siglos y por ahí andan ahora multitud de retratos de Doña Mariana de Austria y de Carlos II atribuídos a Carreño. Unicamente se precisa distinguir dónde está la huella del pincel del maestro y dónde la del discípulo, o del ayudante de que el mismo Carreño se servía para dar abasto a tanto encargo; y aún a veces solamente diferenciar aquellos que él mismo hacía con interés y estudio, de los que no eran sino repeticiones ligeras de su propia mano.

Como no hemos de hablar ni de presentar aquí una serie interminable de retratos de este género, veamos algunos de interés especial y de los que puedan servir de piedra de toque para estudios y comparaciones.

Comenzaremos por los del Rey. Carreño le ha retratado niño o muy joven. Los últimos buenos retratos de este Monarca, cuando ya el pintor había muerto, son de Claudio Coello y se verán en otra ocasión.

Hecho, sin duda, directamente del modelo vivo, es la media figura en que se representa a Carlos II niño, que se conserva hoy en la famosa colección Frick, de Nueva York. Está el personaje ligeramente vuelto hacia su izquierda, vestido de negro y con su espada al cinto, sosteniendo en su mano el sombrero. Su cabellera rubia, muy clara,





rodea su carita pálida y enfermiza, simpática e interesante. Representa el Rey escasamente unos doce años, la época aquella de su formación, en que cuantos le rodeaban, incluso su Madre, preparaban su espíritu a la debilidad y a la negligencia, con objeto de que más tarde la autoridad real no se impusiera a las intrigas políticas y palatinas, únicas ocupaciones de aquella triste corte. Por su disposición, por su colorido y por su pincelada es esta obra genuinamente española y típica de la producción de aquellos años. Dada la edad del Rey debe atribuirse a los años 1672 a 1673. Sin duda Carreño se sirvió de este retrato para otros muchos que no tienen la vida y verdad que éste, señal indudable de estar hecho ante el modelo. De todos aquellos ninguno tan importante como el del Museo de Berlín, en que aparece el infantil modelo de cuerpo entero y casi en la misma postura. Leones de bronce, espejos, marcos con águilas, muebles retorcidos, todo esto compone el complicado fondo que representa una estancia de la regia mansión. Está esta obra cuidada con singular empeño por su autor, que puso en ella todo su saber. Está firmada y fechada *Joannes Carreño, Pictor Regis Anno* 1673. En otro lugar del lienzo se lee: *Ætatissuae XII*. Menos espontáneo que el anterior, se aprecia en él ya cierta preocupación por hacer una obra importante, de aparato y rica en accesorios. La figura mejor dibujada que otras, planta bien en el suelo. En los inventarios reales y por documentos, se sabe que este retrato fué muy repetido por su autor. Una de estas repeticiones no más que mediana será la que guarda el Museo del Prado, en que sobre el mismo fondo aparece el Rey con traje negro de seda, abrochada la ropilla con botones de pedrería, el Toisón pendiente del pecho, la espada al costado, medias blancas, golilla, puños de batista y zapatos altos. Otra de mayor interés es la conservada en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial

En esa estancia ahí representada y en otras semejantes del regio Alcázar, pintaría Carreño. Todo estaría silencioso y triste. El niño rey, sin vida y sin alegría, no era capaz de cambiar aquel ambiente; a sus oídos no llegaría otro rumor que el del cuchicheo o los rezos con que alternaban su vida las damas, presididas por su Madre, en la pieza inmediata. De cuando en cuando se dejaría ver el jesuíta

alemán que pasaría suavemente por aquellas estancias inspeccionándolo todo. De fuera, de lejos, de los ejércitos, no se recibían más que noticias de fracasos militares; de cerca, las de los desastres económicos, y de todas partes datos de abusos, de descrédito, de ruina, a la que nadie era capaz de poner coto. Eran aquellos años los del pesimismo y la indiferencia. Pronto cambiaron algo las cosas, pero no mejoraron en nada. De pocos años después es otro retrato del Rey también de interés. Aquel en que se le representa vistiendo el traje de la orden del Toisón de Oro, muy fuerte y más rico de color que el que acabamos de ver. En él pudo Carreño dar rienda suelta a sus cualidades de colorista. Los rojos, los carmines y los bordados en oro de este curioso traje, le compensaron en esta ocasión del eterno negro, color casi único con que vestían los personajes de aquella Corte. Se conserva en la Galería del Conde de Harrach, en Viena. Fué sin duda donación del Monarca español al Conde de Harrach, que, como es sabido, fué embajador de Austria en España.

Algo posterior parece ser el retrato en que se representa al Rey con armadura, probablemente en traje de almirante; parece indicarlo la falta de espuelas, la banda que cruza su pecho de izquierda a derecha y el escape del fondo en el que se adivina una flota surcando los mares. De este tipo de retrato conozco dos idénticos: uno, éste, el que presento, que se conserva en el Museo del Greco en Toledo; otro en París, en la Casa Trotty, recientemente descubierto y atribuído.

Un retrato curioso hecho en época en la que el Rey tenía más edad, e indudablemente del mismo pintor, es el ecuestre que figura en el Museo de Bruselas. Es este un verdadero fracaso para Carreño. Luce en él, es cierto, sus dotes de pintor fácil y se le reconoce en ciertos trozos sabiamente realizados; pero el conjunto y la proporción no son un acierto. Quiso huir esta vez, más aún que otras, de la imitación de Velázquez, no tuvo presente la maravillosa ecuestre de su antecesor y prefirió seguir la inspiración que guió a los pintores flamencos en los cuadros de este género, especialmente en el retrato ecuestre de Don Fernando de Austria, por Rubens, que guarda el Museo del Prado. Carlos II representa aquí unos veintidós años. No conozco retratos de este personaje posteriores y de

CARREÑO.







DOÑA MARIANA DE AUSTRIA

COLECCIÓN SOTA, BILBAO

CARREÑO,





Carreño. El pintor murió cuando su rey tenía tan sólo veinticuatro años.

Retratos de la Reina Madre:

Como observación general a esta serie de obras puede hacerse la misma que la referente a las anteriores, es decir, que conviene separar las hechas ante el modelo, de aquellas otras copias o repeticiones de valor secundario.

Entre el grupo de las primeras, las de mayor importancia, pueden citarse el retrato de esta reina Doña Mariana ya con su traje típico monjil con túnica de viuda [1]. Difícil es poder precisar la edad en esta fisonomía inexpresiva, pálida, con grandes ojos azules parados, boca forzadamente cerrada y nariz grande y aplastada. El presente retrato demuestra ser anterior a su caída de la regencia, puede calcularse que de los años 1665 a 1670. Hecho sin duda ante el modelo, a juzgar por su verdad y vida, habrá luego servido de tipo para otras muchas repeticiones. Como ejecución, es de los más escogidos. En la cabeza no ha perdido detalle y las manos finas de tez pálida, austriacas, marfileñas, inspiradas a no dudar en las manos famosas de Van Dyck, destacadas sobre el blanco del traje, son una nota feliz, relación de valores digna de acreditar a su autor como colorista consumado.

En Toledo, en la casa del Greco, hay otro retrato del mismo tipo, aunque no idéntico; en el Museo del Prado otro, y otros muchos de más o menos importancia en Museos y Galerías de España y el extranjero. Todos, sin duda, de la época de la regencia.

Uno ya distinto por la posición del personaje es el de la Galería del Conde de Harrach en Viena, que tendrá allí seguramente igual procedencia que el que acabamos de citar del Rey, vestido con el hábito de la Orden del Toisón.

De años posteriores, del 1679 al 1685, es decir, después de la vuelta de la Reina a la Corte, a la muerte de Don Juan de Austria, será el más importante de todos estos retratos uno de los mejores que sa-

(1) Desde 1917 en la colección de D. Ramón de la Sota (Bilbao).

lieron del pincel de Carreño, que hoy se conserva en la Pinacoteca de Munich. Es asimismo de cuerpo entero; el personaje, sentado, hacia la izquierda presenta su cabeza casi de frente. El tipo es el de siempre, lo mismo que la expresión de la reina, a la que el destierro y los disgustos pasados no parece que han dejado gran huella en su fisonomía. Su conjunto es magnífico, el dibujo mejor y más correcto que otras veces. Deseoso el pintor de dar aquí una nota valiente de color y no prestándose a ello el blanco y el negro del traje y el negro del sillón, los ha destacado sobre una cortina azul intensa que realza todos los valores, produciendo una combinación de colores extraña, pero muy original y acertada.

Los escritores de la época dicen algo de las relaciones personales entre los reyes y su pintor de Cámara. Carreño estuvo durante estos años continuamente en Palacio donde los Monarcas le trataban con confianza y afabilidad. En la época en que Carlos aún era niño, y estando el pintor haciendo su retrato, probablemente alguno de los que hemos visto, en presencia de su Madre Doña Mariana y del Almirante, contaba la Reina que había conocido ya a varios pintores de Cámara, y entre ellos a Velázquez que había sido del hábito de Santiago. El Rey entonces preguntó a Carreño: *¿Y tú de qué hábito eres?* A lo que contestó el pintor: —*Yo, señor, no tengo hábito*; a lo cual respondió el Rey con la sencillez de los pocos años: —*Pues ponte un hábito*. Entonces el Almirante dijo: *Ya se lo pondrá, Señor*, y envió a Carreño una rica venera que era de su propio hábito, que era también de Santiago. Carreño agradeció el obsequio, pero no lo aceptó, alegando que él no había menester más hábito que la honra de ser servidor del Monarca. Sus compañeros y amigos no llevaron a bien esta genialidad del pintor de Cámara, diciendo que aun cuando él no necesitase de esta distinción, debiera haberla admitido por el honor que daba a la pintura. Carreño contestó a los pintores con una frase que desde entonces se ha hecho célebre: *Que la pintura no necesitaba de que nadie la diera honores, que ella era capaz de darlos a todo el mundo.*

Por complacer a los reyes, por capricho o por no ser menos que Velázquez, Carreño hizo varias figuras de aquellos personajes deformes y grotescos que eran tan del agrado de aquellos monarcas. Mues-

CARREÑO.



EMBAJADOR MOSCOVITA.
(DETALLE.)

MUSEO DEL PRADO.



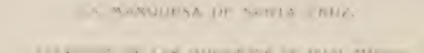
PERSONAJE DESCONOCIDO



EL DUQUE DE PASTRANA.

MUSEO DEL PRADO.





LA MARQUESA DE SANTA CRUZ.

PROPIEDAD DE LOS MARQUESES DE [illegible]

tra de estas obras son dos que guarda nuestro Museo del Prado. Representa la una el bufón u hombre de placer Francisco de Bazán, que en pie, vestido de negro, con una especie de balandrán ceñido a la cintura con una correa y un gran cuello de lienzo liso y corte cuadrado, está en actitud de presentar humildemente un memorial.

Es la otra figura una enana que está en pie con vestido encarnado floreado de plata, y con una manzana en cada mano. En el estudio que Don Pedro de Madrazo hace de este personaje, no descubre su origen y su nombre. No es una enana, es la niña Eugenia Martínez Vallejo, probablemente sevillana, de seis años de edad, y monstruosamente gorda a la cual Carlos II, deseoso de verla, mandóla venir a Palacio en el año de 1680 e hizo que Carreño la retratase; y no sólo como hoy la vemos en el cuadro del Museo, sino también desnuda. El lienzo en que se la representó desnuda se guardó en la Galería Real hasta que Fernando VII, clasificando un día los cuadros del Palacio de Zarzuela, se lo regaló a su pintor de Cámara Don Juan Gálvez; pasó después a la colección del Infante Don Sebastián Gabriel, donde estaba designado como una figura a modo de Baco. A la venta de esta colección, no sabemos dónde habrá ido a parar este cuadro, que será curioso seguramente.

Carreño, en estos años en que retrataba a los Reyes, hacíalo igualmente a los grandes personajes y a las damas de la Corte. Sirviéronle de modelo Don Juan de Austria, Don Pascual de Aragón, la Marquesa de Santa Cruz, Valenzuela, Benavides, el cardenal Don Sebas Milini, el embajador Moscovita Juan Ivanovitz y tantos otros. El del embajador moscovita que guarda el Museo, lo representa en pie, con un bastón en la mano derecha y la izquierda puesta en la cintura, vestido con traje talar de seda y capa de brochado. Su indumentaria extraña y la cabeza poco vulgar del moscovita atrajeron indudablemente la atención del pintor, que realizó aquí una vez más una obra maestra. No puede decirse lo mismo de otro retrato, también en el Prado, de un caballero de Santiago, representado en un fondo de paisaje. En este un mozo, sombrero en mano, lleva del diestro un caballo blanco. Otro criado arrodillado le calza una espuela. El mediano efecto que hoy produce esta obra es debido sin duda a los repintes, muchos y poco hábiles, que ha sufrido este

cuadro. Este joven personaje, con el mismo traje y en posición semejante, aparece retratado en el cuadro de Francisco Rizi, *Auto de Fe*, del citado Museo. Era sin duda un noble, un elegante de aquella época, cuyo nombre no ha llegado hasta nosotros (1).

Como retrato de dama puede citarse uno precioso conservado en la casa de la Sra. Marquesa de Isasi, en Madrid. Según consta en casa de su actual poseedora, es el retrato de la Marquesa de Santa Cruz, una de sus nobles ascendientes. Lleva la retratada un guarda infante enorme, exageradísimo, el mayor que hemos visto reproducido; sin duda esta joven aristócrata y graciosa no temía exagerar la moda de su época. La figura es como la de todos estos retratos de tamaño natural: el lienzo resulta muy grande debido a la proporción del guarda infante y a la amplitud del fondo representado. La armonía de este traje de color amarillo con los adornos grises con hilos de plata es acertadísima. Las mangas blancas están adornadas también con gris y plata. Adornos de terciopelo negro en el cuerpo y un lazo amarillo en el peinado completan los tonos que la adornan. En la parte alta hay una cortina de color carmín. A la derecha se ve, por un escape, un palacio de estilo italiano con su patio, fuente y balaustrada. En una columna, al otro lado, se lee la firma *J. Carreño*. No hay fecha. Por su maestría y ejecución suelta y fácil debe de considerarse como de los últimos años del artista.

Esta dama, esta Marquesa de Santa Cruz, con este traje será seguramente una de aquellas que tanto llamaron la atención de la Condesa d'Aulnoy cuando vino de Francia, su país, a la Corte de España. Ella dice hablando de los españoles de esta época: «A pesar de su tocado y de lo poco que favorecen con sus modas las bellezas de su cara, resultan siempre bellas y expresivas, sus ojos son incomparables, sus cabellos son generalmente negros y muy lustrosos, bien que no los cuiden con muchos primores y afeites; sus facciones son finas y bien delineadas, y su conversación es fácil y agradable. Fuerza es convenir en que tienen las españolas un ingenio del que nos hallamos las francesas a mucha distancia; son cariñosas, amigas de alabar y alaban de una manera noble, llena de viveza y discerni-

(1) **Hoy identificado con el Duque de Pastrana.**



EL NUNCIO MILINI

COLECCIÓN PARTICULAR, [illegible]

miento; sorprende su mucha memoria que acompaña generalmente a su grande imaginación; su corazón es blando y sensible, algunas veces más de lo necesario; leen poco y escriben menos, pero aprovechan muy bien sus escasas lecturas, y lo que raras veces escriben resulta siempre oportuno y conciso».

Asimismo de esta época será la cabeza de un personaje desconocido (obra que he visto recientemente en París, en el comercio), de una vida, de un efecto y de un relieve poco vulgares. Aun cuando no tiene firma alguna ni su procedencia indica nada concreto para su atribución, no creo que haya la menor duda de que se trata de un Carreño indubitable y de primera fuerza.

Del año antes de la muerte del pintor, de 1684, es el retrato firmado y fechado, y que hoy se conserva en una colección inglesa, representando a un Cardenal de rodillas y en actitud orante. Esta obra, en que dominan los carmines y rojos y en que la sencillez de la postura del personaje está a la altura de su técnica magistral y de su fineza de colorido, nos muestra por su fecha cómo Carreño adelantó constantemente no sólo como dominio de su arte, sino también como personalidad. Aquí ya no es un imitador de Velázquez ni un influído por Van Dyck, es el mismo continuador de la gran escuela española y pintor de conciencia perfecta de su saber y de su maestría.

Acerca de quién pueda ser este Cardenal debe decirse que el retrato pasó siempre, o mejor dicho, desde hace mucho tiempo, entre sus antiguos poseedores, por el famoso Arzobispo de Toledo Don Pascual de Aragón, una de las personalidades más famosas, como es sabido, de la época de la regencia de Carlos II. Confirmaban esta suposición las siguientes razones: Que en el Convento de Capuchinas, de Toledo, fundación de Don Pascual de Aragón, el retrato que se conserva como del fundador es este mismo, copia de poco interés artístico, pero de indudable autenticidad en lo que respecta al personaje. Que en las oficinas de la Sacramental de San Isidro, en Madrid, también existe el mismo retrato. Le reconocemos asimismo en otras efigies que si no provienen de esta misma obra, conservan los rasgos fisionómicos con toda claridad, entre otras, una interesante miniatura propiedad del Marqués de Santillana. Por último,

en la serie de retratos de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, en que se representan los Arzobispos de aquella diócesis, aparece Don Pascual de Aragón; ¿es este mismo? Sí lo parece, si bien aquella cabeza es tan convencional y falta de carácter, que ésta no sería prueba definitiva. Parecían bastar las anteriores razones para que no se dudara en creer este retrato como del famoso Cardenal español, que fué a más de Arzobispo de Toledo, Inquisidor General, Virrey de Nápoles y Gobernador del Reino. Como tal lo publiqué yo hace cuatro años. Así las cosas, suscitó una duda el señor Don Elías Tormo, que por su gran autoridad y el respeto que tengo a sus sabias observaciones, no debo pasar en silencio. Dijo el señor Tormo haber visto en el Monasterio de Guadalupe, en la Antesacristía, un retrato idéntico a éste, una repetición sin duda, con una inscripción que indica que el retratado es el Cardenal Milini, Nuncio del Papa en España. El de Guadalupe parece ostentar la fecha de 1682, pero la última cifra no se lee con claridad y pudiera ser en vez de 2, 4, es decir, que coincidieran ambos retratos también en la fecha. Traté entonces de investigar en este asunto pero nada he encontrado que sea prueba concluyente. A pesar de los datos que inclinan a pensar que es Don Pascual de Aragón, la inscripción del retrato de Guadalupe, y sobre todo el de este personaje, que falleciera en 1667, es decir, siete años antes de hacerse el retrato, nos inclinan a pensar que no es él, en efecto, y admitir como buena la inscripción que se le asigna al Cardenal italiano. No es probable que esta cabeza tan caracterizada y llena de vida y de expresión no esté hecha del natural, sino por recuerdos o copiada de otro retrato. El parecido entre ambos personajes, la perilla y el bigote pequeño que eran de moda entre los purpurados de aquella época, habrá sido causa del error que ya hace años se había admitido acerca de este espléndido retrato.

De la vida de Carreño se sabe poco; no viajó por parte alguna de fuera de España, ni tuvo relaciones con pintores extranjeros, si bien conoció y pudo aprender en obras de casi todos, que figuraban entonces en el Alcázar. Su vida como su arte fueron modestos. Casóse con Doña María de Medina.

El rey, que le apreciaba como pintor y tal vez más como servidor

leal, le ayudó varias veces con donativos y no abandonó después a su viuda; de ello deducimos que vivió de su trabajo y murió pobre. Murió el pintor en el mes de Septiembre del año 1685, cuando contaba setenta y uno de edad. Enterrósele en el Convento de San Gil, de Madrid.

Sólo hemos tratado hoy de este artista que dedicó su vida a la Corte, que vivió en el Alcázar produciendo exclusivamente en su última época para los Monarcas o personajes y entidades oficiales. Dedicaremos nuestra próxima lección a sus discípulos, al ambiente artístico en que vivieron y al cómo y por qué en aquella época hubo en la capital de España un desarrollo pictórico tan exuberante y singular que determinó una fase marcada en nuestra historia de la pintura. Terminaremos con Claudio Coello, último pintor español de Carlos II.



TERCERA CONFERENCIA

En las lecciones que hemos dedicado al estudio de los pintores de Carlos II, no hemos salido de la producción pictórica realizada en Palacio y favorecida por la Corte. Tan sólo hemos hablado de dos artistas: Mazo y Carreño. Ellos son, en efecto, los pintores de Cámara, los pintores que pudiéramos denominar oficiales de aquellos años de la Regencia y de la juventud del Rey. Fué su sucesor Claudio Coello que llena en igual respecto los años siguientes. De él nos ocuparemos después. Pero antes justo es decir algo de la exuberante y espléndida manifestación de arte, que casi ajena a la Corte, florecía en la villa de Madrid simultáneamente.

Si es en la identificación y armonía íntima que se establece entre el artista y sus contemporáneos, en el estado general de las costumbres y en el espíritu público donde es preciso buscar las preferencias que determinan una producción intelectual de cualquier género, bien puede servir esta como base de estudio para deducir multitud de consecuencias del estado de aquella España de Carlos II.

Otro interés especial tiene asimismo aquella producción, es el que inspira hoy la figura de Velázquez que se ha hecho extensivo al medio ambiente en el cual desarrolló su estilo y sobre todo a su sucesión pictórica. Antes de él, la pintura en la capital de España no formaba Escuela, pues ni los retratistas de la Corte, ni los pocos pintores, en general de tradición extranjera y algunos hasta de origen, tenían importancia ni orientación para tanto. Velázquez, él sólo da impulso e inaugura el florecimiento que desde 1623, año en que llegó a la Corte, dura hasta fines del siglo XVII en que lo cierra

y lo termina Claudio Coello, último representante de la tendencia. No dura, por tanto, este período brillante más que 70 años y precisamente aquellos en que los desastres nacionales de todo género se sucedieron en forma tal, que no daban al abatido espíritu español punto de reposo. Esto no obstante aquellos años fueron brillantes en muchas de las manifestaciones del ingenio humano, pruébanlo, entre otras, la pintura, la literatura y la escultura de aquella época. Es un reinado el de Carlos II de un interés singular por las consecuencias que de él puedan deducirse para un tratado de carácter filosófico de la historia española e igualmente para un tratado de Filosofía del Arte. Muestra también el interés que despierta este reinado, el hecho de que recientemente se hayan publicado dos obras que de él se ocupan, debidas a dos hombres jóvenes de los más brillante de su generación, Don Gabriel Maura y Don Julián Juderías.

Estos setenta años de florecimiento en la Villa y Corte sostenido por artistas que la mayor parte no eran madrileños, pero que aquí se educaron y que aquí siguieron después produciendo con análoga finalidad y con una orientación semejante, es lo que forma la *Escuela de Madrid.*

Aquí donde se guardaba la colección Real de pinturas, ellos veían, estudiaban y copiaban obras maestras de escuelas extranjeras y esto fué causa de que algunos impresionados a veces por estas obras pintaran otras con tendencias exóticas. Pero siempre se les reconoce, siempre se les diferencia y no llegan jamás a confundirse con artistas extraños. Asimismo se distinguen, aunque en menos grado, naturalmente, de otros grupos de pintores de la península.

Dentro de la gran escuela española, la de Madrid es una de las subescuelas más típicas y de más carácter nacional. Los que hayan visitado museos extranjeros habrán podido observar al recorrer las salas, que aquellas en que aparecen reunidos cuadros españoles son inconfundibles en todos los respectos. Nuestros pintores del siglo XVII supieron llevar a sus lienzos el espíritu tan singular de nuestra raza y de nuestra modalidad de entonces. Y no es sólo por los asuntos por lo que se distinguen. La diferencia está en la resolución que los españoles dieron a su arte. La austeridad en la concepción la verdad después que ellos pusieron en todas sus composício-

nes y más aun que nada la técnica de una sencillez suprema que emplearon siempre, forma un todo de donde emana la característica de la pintura española.

Ya aquí en otra ocasión he hablado de cómo la técnica de los artistas venecianos, especialmente de Tiziano y especificando aun más, de su última época, pasa a la pintura española. Nuestros pintores fueron los que comprendieron y se asimilaron el gran adelanto que aquélla representaba. Mientras que los italianos, después, a fines del siglo XVI y durante todo el XVII, degeneraron su estilo y crearon aquella escuela de maneristas hábiles pero que carece de todo interés, los españoles adaptaron a su temperamento el gran progreso realizado, y marchando siempre tras de un arte verdadero y sencillo, lograron la expresión buscada. El camino que sigue este proceso es conocido. Las obras de Tiziano tan numerosas en España y extendidas por nuestros pintores y la llegada del Greco con su técnica entonces veneciana también, fueron el origen. Su feliz desarrollo se consiguió porque los españoles tuvieron el instinto, no de imitar, sino de aprender y apropiarse tan sólo el procedimiento que después ellos habían de desarrollar con personalidad. Entretanto el Greco lejos de imponer su técnica, la modificó, la adaptó al medio, creando con elementos que tenían un origen extraño, el arte más nacional que hasta entonces se había realizado. El momento final de esta evolución lo representa Velázquez. Nadie mejor que este genio sin imaginación, creador que era incapaz de crear sin modelo, hombre que marchaba paso a paso lentamente tras de un fin de apariencia sencilla pero de valor definitivo, podía encauzar en aquellos momentos el espíritu artístico nacional.

No hay técnica más clara y más sencilla que la suya; él nos muestra cómo en pintura es posible llegar a los resultados más sorprendentes por los procedimientos más sencillos.

Como ya se ha observado, en sus obras y en virtud de una ley de óptica desconocida a los otros artistas el aire ambiente interpuesto entre el espectador y la tela se combina con la obra del pintor y termina y hace que den la impresión en sus detalles, aquellos trozos que no están sino bosquejados. El espacio se abre ante los ojos y allí donde no había de cerca más que un plano confuso, se aprecian

los diferentes términos y el color indeciso se cambia en atmósfera. Es la verdad misma con sus sensaciones de vida.

Alguien piensa que la Escuela de Madrid, es la Escuela de Velázquez. Esto no es rigurosamente exacto. El es la gran figura de la Escuela a la que eleva con su mérito y fama a la categoría de tal, él es el que inaugura una ejecución amplia y sintética, el que logra para los que le siguen la realización de un arte sobrio y magistral, pero su personalidad no anuló la espontaneidad de muchos de los que trabajaban cerca de él.

Hacer una clasificación de los pintores de la Escuela de Madrid es imposible. No es razonable tampoco dividirlos por épocas. Todos son de la misma, setenta años de producción no es bastante para hacer grupos, sobre todo en aquella época de evolución lenta. Tan sólo se aprecia ésta entre los pintores y los últimos, sin momentos característicos en el intermedio.

Así, pues, creo lo mejor agruparlos por tendencias. Esto es lo que voy a intentar.

Desde luego se aprecia una orientación. La de los continuadores del estilo de Velázquez. Entre ellos y a gran diferencia en mérito de los restantes hay que citar a Mazo, del cual ya nos hemos ocupado. Le sigue Juan de Pareja conocido más que por su nombre por la denominación del «Esclavo de Velázquez». De su vida se ha hecho una leyenda. Es lo cierto que pasó la existencia al lado de su amo y continuó después siendo criado de Mazo. Nació en Sevilla de padres esclavos de origen morisco, de 1606 a 1610. Cuando Velázquez vino a Madrid en 1623 ya le trajo en su compañía. Con él fué a Italia en los dos viajes. No reveló sus aficiones artísticas hasta regresar por segunda vez de Italia en 1651. Se cuenta que entonces pintó por vez primera un cuadro. El Rey quiso verlo y tanto le agradó, que Pareja dejó de ser esclavo obteniendo del favor real su carta de libertad. La producción de Pareja estimo que debió de ser muy escasa. Comenzó a pintar tarde y aun entonces no debió pintar gran cosa. El cuadro del Museo del Prado, *La Vocación de San Mateo*, es una obra de empeño; tal vez la más importante que produjo. Aun cuando



EL SUEÑO DE LA VIDA.

(ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.)

inspirada en Velázquez, naturalmente, tiene cierta influencia italiana, especialmente de las composiciones de Veronés.

Hay un grupo de pintores que se dicen discípulos de Velázquez; sin duda corregiría algunas de sus obras o les aconsejaría en sus principios, pues sabido es que él no tuvo nunca taller donde aleccionara a nadie. La producción de estos pintores hoy no se identifica, está confundida en la masa anónima de aquella época y si se conocen algunos nombres, es por encontrarlos citados por escritores de entonces, pero los nombres y las obras hasta el presente no se han relacionado. Miguel de la Cruz, Diego de Lucena, Burgos Mantilla, Francisco Palacios, Tomás de Aguíar y Juan de Alfaro son los más conocidos. Alguna obra aislada llega hasta nosotros que nos demuestra su relativo mérito. Antonio Puga, de más interés, empieza hoy a ser estudiado. El Sr. Tormo que acerca de este punto ha hecho investigaciones personales os hablará de Puga con el acierto que sabe hacerlo.

Pero al lado de estas figuras tan secundarias habría otras salientes y francamente personales en los mismos años. Tales son las de Pereda, Leonardo y Collantes. Pereda oriundo de Valladolid trae a la Corte una personalidad completa. El cuadro que hace poco tiempo figura en nuestro Museo y que ha sido donación del coleccionista húngaro Sr. Nemes, al Estado Español y que representa *El Socorro de Génova por el Marqués de Santa Cruz*, fué pintado cuando el artista era joven, para el Palacio del Buen Retiro. Esta obra, como otras antes conocidas en Madrid, demuestran que su autor no es precisamente un representante típico de la Escuela. Alguien cree ver en Pereda una relación con Ribera, sin duda es debido esto a sus asuntos, pues su técnica es distinta de la del famoso pintor valenciano, como puede observarse en estas figuras de dimensiones aproximadas a las de Ribera. Yo más bien creo que existe una analogía entre la concepción artística de Pereda y la escultura española. Su origen vallisoletano lo explica, y lo demuestra su deseo de modelar con el color, de recrearse en la ejecución de los trozos. Entusiasta por el detalle ha hecho cuadros en los que reproduce objetos, cosas con sin igual acierto. Pero Pereda a pesar de su personalidad, no permanece ajeno por completo a la Escuela. En este cuadro, que se conserva en la Academia de Bellas Artes, *El sueño de la vida*, que re-

presenta a un joven que duerme tranquilamente con el descuido propio de quien no ha pensado lo que sucederá al despertar, muestra su habilidad personal en la reproducción de los objetos allí representados, pero en la figura del caballero, tratada más ampliamente, recuerda en su ejecución y colorido a otras figuras de Velázquez. La fama de Pereda fué grande, trabajó mucho en su época y sus obras llegaron a cotizarse bien, tal vez mejor que las de todos sus compañeros.

Muy distinto en carácter y expresión artística es otro pintor notable, José Leonardo, que vivió pocos años y no pudo desarrollar por completo su talento. Es el autor del cuadro de nuestro Museo en que se representa al *Marqués Ambrosio Spínola recibiendo las llaves de la plaza de Breda*; es decir, el mismo asunto del famosísimo cuadro de *Las Lanzas*. Dejando aparte toda comparación innecesaria, declaremos que este cuadro de Leonardo, es obra algo seca y agria de color, pero que está bien compuesta, que todas las figuras son de carácter realista y muy típicas de la época, y sobre todo que el fondo es acertadísimo.

El lienzo en que aparece representado un pasaje de la vida de San Isidro es totalmente desconocido. Yo lo vi, no hace mucho, en un pueblo de Francia. Lo atribuían a Velázquez. Después pasó a la atribución de Mazo. Para mí no hay duda de que es de Leonardo; tiene interés, pues la producción de este pintor es escasa. Además, este cuadro va a ser donado al Museo del Louvre donde figurará como original de Leonardo.

De otro origen y formando grupo aparte de los pintores citados son los hermanos Rizi, Juan y Francisco. Fueron éstos los hijos de un italiano, Antonio Rizi, que vino a España como decorador para trabajar en El Escorial en tiempo de Felipe II. Sus hijos, madrileños ambos de nacimiento, son dos pintores completamente españoles. Pero entre sí, son distintos. El mayor, Juan, estudió teología en Salamanca y tomó el hábito de monje en el monasterio de Mont-



EL MARQUÉS DE SPÍNOLA RECIBIENDO LAS LLAVES DE JULIERS.

(DURANTE ALGÚN TIEMPO SE HA TENIDO POR LA ENTREGA DE BREDA.)

Museo del Prado.

LEONARDO.



LA VISIÓN DE SAN ISIDRO.

MUSEO DEL PRADO.

FR. JUAN RIZI.

SAN BENITO DICIENDO MISA.

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

FR. JUAN RIZI.



UN MONJE.

PROPIEDAD DE DOÑA MERCEDES [illegible]OYO, VIUDA DE MORET.

serrat el año de 1626. Es conocido por Fray Juan Rizi. En lo que atañe al arte, fué discípulo de Mayno y después un caracterizado representante de la Escuela; gran naturalista, todas sus figuras son retratos exactos del modelo; su técnica fué sencilla, demasiado a veces y su factura algo gorda. Le da a conocer bien el cuadro suyo que guarda la Academia de Bellas Artes en que representa a *San Benito diciendo misa.* Pertenece esta obra a una serie de la vida de San Benito de la cual se conocen otras tres en Madrid, dos de ellas en la Iglesia de San Martín. Este de la Academia está bien dibujado y construído con maestría, tiene el relieve y la fuerza que él daba a sus composiciones y como casi todo lo suyo, es de ejecución pronta y fácil. Se conservan no pocas obras de su mano no todas bien atribuídas.

Alguna como la figura de un monje que se dice, creo que equivocadamente, el Padre Antón Martín, es una obra típica de los españoles de aquellos años. Su tonalidad generalmente es gris, poco coloreada, con verdes que recuerdan los de Velázquez y blancos y carmines muy especiales de Rizi. (1)

Su hermano Francisco es todo lo contrario. Como ya hemos dicho en otra ocasión, es un pintor fácil y amanerado, gran entusiasta de las grandes composiciones que realizaba prontamente y sin encontrar la menor dificultad. Gozó de gran renombre, fué culto e ilustrado, sus composiciones estaban siempre explicadas y la gente admiraba aquellos cuadros en que no se olvidaba detalle y en que quedaban satisfechas las imaginaciones más ricas.

El une a Carreño, el último pintor de Carlos II, que ya hemos estudiado, con Claudio Coello que estudiaremos después, pues fué compañero del primero con el que colaboró en diferentes obras al fresco y fué maestro del segundo. Sus orientaciones y enseñanzas contribuyeron a la rápida decadencia de la escuela.

Dejó obras más apreciables que la generalidad de las que salieron de su mano; como es, por ejemplo, el cuadro del altar mayor de la iglesia de Santiago, de Madrid, en la que representa a este Santo en

---

(1) Este cuadro pertenece a la Ilma. Sra. D.ª Mercedes del Arroyo, viuda de Moret.

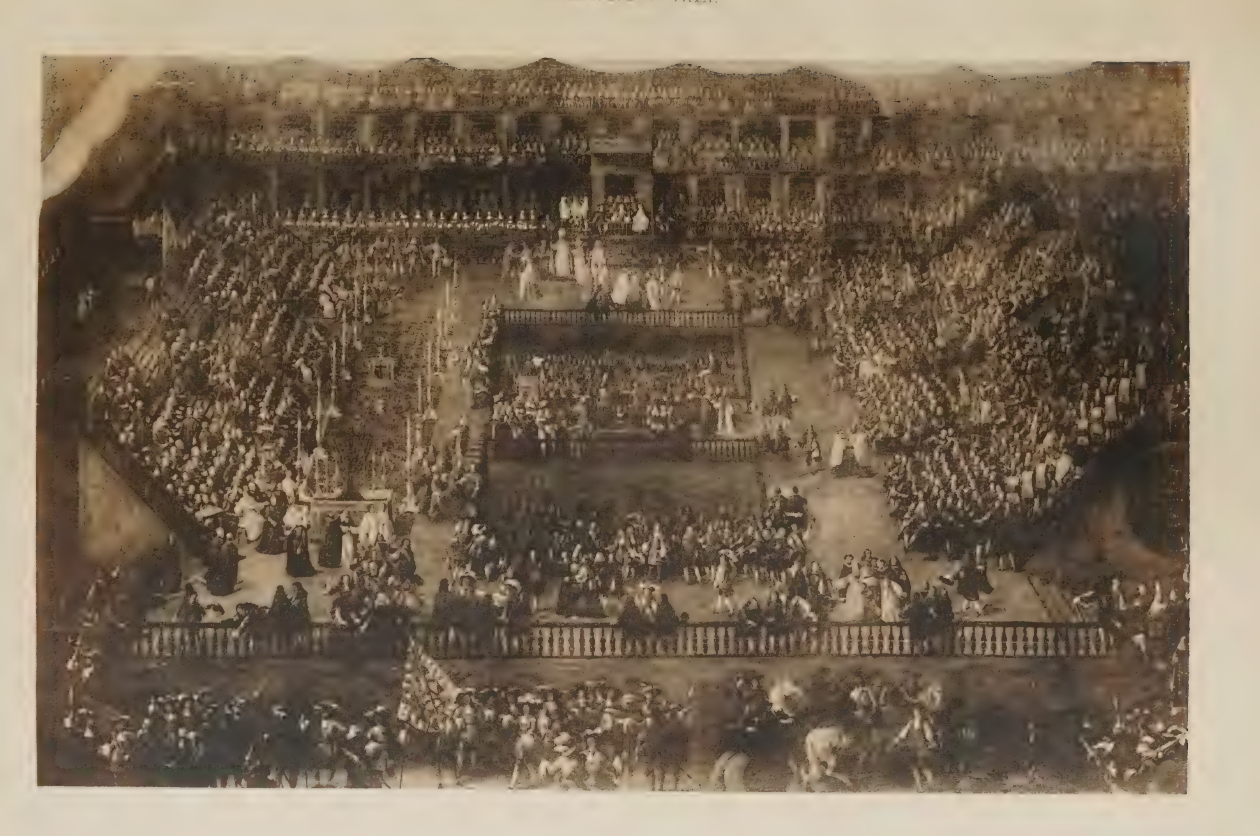
su caballo blanco ayudando a los cristianos contra los infieles en la batalla de Clavijo y aquellos que hizo para la iglesia de San Andrés, también en Madrid, representando uno, a San Isidro realizando el milagro de sacar a un niño de un pozo y la Victoria de la Navas de Tolosa, obras en que trabajó con especial cuidado por haberlas hecho en competencia con otras de Carreño, para la misma iglesia.

No merecen especial mención las que hizo para Atocha, La Trinidad Calzada, San Pedro, San Salvador, Monjas de los Angeles, San Ginés, Monjas de San Plácido, San Felipe el Real, La Soledad, y tantas otras iglesias de Madrid. También trabajó para Toledo, como hemos dicho, y para Burguillos, Vallecas, Alcalá, Segovia y Catedral de Plasencia.

Pero la que le dió más fama, por lo que su arte tuvo mayor influencia, más aceptación y fué más imitado desgraciadamente, fué por habérsele encomendado la dirección del Teatro del Buen Retiro, teatro de la Corte, cuyo estilo fué imitado en toda España. No sabemos cómo sería este teatro, cuya arquitectura, decoración, etcétera, dirigió Rizi, pero lo presumimos; sin duda conocedor del mal gusto que entonces comenzaba a imperar recargó, retorció, rebuscó su decoración hasta donde pudo, y a él era dado llegar en esto hasta un punto inconcebible, e influyó por tanto en favorecer aquel estilo extravagante e inconfundible por lo antiestético que caracterizó el arte de la decoración en los últimos años del reinado de Carlos II.

Palomino nos dice a propósito de esta fase de Rizi, lo que a continuación transcribimos, y que lo consideramos interesante, para que se vea hasta dónde debió de influir en las artes escénicas: «Tuvo Rizi muchos años la dirección de los Teatros de Mutaciones de las Comedias que se hacían entonces con gran frecuencia en el Retiro a sus Majestades: en cuyo tiempo sirvió mucho, e hizo grandes trazas de Mutaciones, por que era grandísimo Arquitecto y Perspectivo, y así ejecutó también otras muchas para diferentes retablos. Y de esto y de dibujos dejó un sinnúmero. Tenía gran facilidad en el manejo, y decía que tanto importaba saber pintar, como el saber ganar de comer, porque el pintor largo no pereciera. Y así, lo que una vez intentaba no lo mudaba, por decir que sería nunca acabar; y que

FRANCISCO RIZI.



AUTO DE FE.

Museo del Prado.

cualquiera cosa y en cualquiera postura, se pueda hacer bien, no habiendo reparo substancial».

No hemos de hacer aquí crítica de las obras de Rizi, hoy su arte no interesa, ni de su análisis hemos de sacar lección provechosa.

Citada en general su producción, añadamos que hizo algún que otro retrato para particulares, pocos y sin importancia.

Citaremos ahora el cuadro, de Rizi del Museo del Prado: *Auto general de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid el* 30 *de Junio de* 1680. Carece de interés artístico; no se asemeja a las demás obras de su autor, por ser de género distinto, pero tiene un gran interés histórico relacionado con esta época y esta Corte de Carlos II.

Lo hizo su autor el año de 1683, no más que tres años después de acaecer el Auto de fe, y por lo tanto, la escena debe estar representada con fidelidad. Perteneció este cuadro a la Colección de Carlos II, para quien sin duda fué hecho.

Don Pedro de Madrazo nos lo describe de manera completa. Dice así:

«Para dar en lo posible una cabal idea de esta solemnidad, que duró desde las ocho de la mañana hasta las nueve y media de la noche, representó el pintor como simultáneo sus principales actos y ceremonias, a saber: La llegada de los ministros y familiares del Santo Oficio en sus arrogantes caballos, la subida de los inquisidores y consejeros al teatro por la escalera de la izquierda, y la de los ensambenitados por la de la derecha; la colocación de todos los concurrentes en sus respectivos puestos; la vuelta del Inquisidor general a su solio después de recibir al rey el juramento; la conducción de los reos a las jaulas donde se les leían sus causas y sentencias, y el altar donde hacían sus abjuraciones los que habían de prestarlas; y por último el sermón dirigido a la inmensa concurrencia, y la celebración de la misa. Este sincronismo, que era indispensable para dar noticia con el pincel de tantos hechos sucesivos, no produce la menor obscuridad en la composición, y es verdaderamente asombrosa la habilidad con que repartió Rizi los grupos, expresando el papel que cada cual representa, y haciendo intervenir los personajes del terrible drama a miles, siendo sin duda alguna retratos muchos de ellos.—Indícase, desde luego, con toda claridad el repartimiento

que hizo de los balcones el condestable de Castilla, Don Iñigo Fernández de Velasco, duque de Frías. En el primer piso o suelo ocupan el balcón central, bajo su dosel, el Rey Carlos II, su mujer Doña María Luisa de Orleáns, y su madre la reina viuda, Doña Mariana de Austria: siguen a su derecha los balcones de las damas de los dos palacios, llevando todas ellas la insignia de la Inquisición al pecho, unas bordadas en hábitos, otras en veneras; y a su izquierda el balcón del mayordomo mayor y los de los gentileshombres mayordomos y meninos y sumiller de Corps. En el piso o suelo segundo, entre los personajes que lo ocupan que son el caballerizo mayor, las familias de los grandes y del Duque de Medinaceli, del Secretario del Despacho universal, el Embajador de Dinamarca, etc., se divisa a la izquierda del dosel de SS. MM. al Cardenal de Toledo, los secretarios de Estado y de cámara, los ayudas de cámara, el aposentador de palacio, los pajes del rey, el Patriarca y los prelados, los camaristas, los médicos de cámara, los embajadores agentes, y entre otros funcionarios el conde de Barajas, dueño de la casa elegida para hospedar a SS. MM., ocupan los balcones del piso tercero. El cuarto, destinados a otros empleados subalternos, queda en el cuadro, oculto por las lonas del toldo que se supone recogido a la hora en que ya no ofendía el sol—. Al pie del balcón del rey se ve al Inquisidor general Don Diego Sarmiento de Valladares, revestido de pontifical, acompañado de los cinco capellanes de honor que le asistieron, dos de diáconos y tres con pluviales; el monje que a la izquierda del Inquisidor general lleva la cruz en que Carlos II ha prestado su juramento de defender la fe católica, es el confesor del rey, R. Fr. Francisco Reluz; el caballero que recoge el libro de los Evangelios de mano de uno de los diáconos, es D. García de Madrazo; el religioso a la derecha del mismo Inquisidor, es el Secretario del Santo Oficio de Toledo que lleva el libro en que está la fórmula de juramentos.—Las gradas que se ven en la banda de la izquierda del espectador están ocupadas por los ministros del Supremo Consejo de Inquisición y por los de los otros consejos: en el plano superior están el solio y el dosel del Inquisidor general, aquél levantado sobre un tarimón a mayor altura que el balcón de los reyes, y al pie el Fiscal de Toledo con el estandarte de la Fe; en el plano inferior se ven el

altar con el celebrante, sentado al lado derecho del ara, oyendo el sermón que pronuncia el padre maestro Fr. Tomás Navarro, del orden de Predicadores; el estandarte del Santo Oficio se descuella, enhiesto en su peana, en medio de la doble hilera de hachones que conduce al altar, sobre el cual aparece la famosa cruz verde, velada en negro crespón.—En la banda de la derecha del espectador están las gradas que ocupan los reos con los familiares y religiosos que le asisten, y allí aparecen hincadas en astas, como espantables espectros las estatuas de los reos condenados a relajar, unos fugitivos, otros muertos, llevando las de estos últimos al pecho las arquillas de sus huesos, y todos ellos los letreros que indican sus nombres, y las corozas con llamas, alusivas al horrendo suplicio que debían haber sufrido. De los reos vivos y presentes hay tres clases: los que llamaban *adjurados de levi y de vehementi* van según sus varias categorías, unos sin coroza, con velas amarillas apagadas en las manos, otros con corozas sencillamente y otros con corozas y sogas a la garganta con tantos nudos cuantos son los centenares de azotes que les han de dar; los *judaizantes ensambenitados* llevan sus sambenitos, unos de media aspa y otros de aspa entera, y también velas apagadas, por último, los *relajados* llevan todos coroza y capotillo de llamas, los pertinaces, dragones entre las llamas, y algunos de ellos mortajas y las manos atadas. Estos relajados eran conducidos a morir entre las llamas del brasero fuera de la puerta de Fuencarral. Los dos compartimientos formados en el centro del teatro son, por decirlo así, el Tribunal donde se levantan las dos jaulas de verjas desde las cuales oyen los reos las causas y sentencias. Las dos cátedras donde estas sentencias se leen y dos bufetes donde están las raquillas que contienen las referidas causas. Los soldados que en primer término se ven en el centro del lienzo y a la izquierda del espectador son los guardias del Marqués de Malpica; los que mantienen el orden al lado opuesto en la escalera por donde suben los reos apeados de sus jumentos, son los de las guardias del Rey, española y tudesca; los que recorren el tablado o teatro en diferentes direcciones para hacer el despejo y que quede el paso desembarazado a los reos y a los familiares y religiosos que los asisten, son los alabarderos del Marqués de Povar. Son de notar finalmente, los paramentos, colga-

duras, alfombras y tapices que revisten la casa del conde de Barajas, los balcones, las graderías, el solio del Inquisidor general, el espacio reservado al altar, el púlpito, las dos cátedras, y hasta los mismos postes de la Plaza. Pasan quizá de tres mil las personas representadas en este lienzo, y causa asombro el arte con que el pintor, ya anciano de setenta y cinco años supo conservar la viveza y frescura del toque, y evitar la monotonía, dando a todas ellas las actitudes más variadas y los movimientos más espontáneos y naturales. Un cartel figurado en el paramento exterior de la gradería de la derecha contiene la siguiente inscripción: «*Reinando Carlos II, rey católico de las Españas y emperador del nuevo mundo y siendo Inquisidor general Don Diego Valladares Sarmiento, obispo de Oviedo y Plasencia, del Consejo de Estado de S. M. Año de* 1680 *a treinta de Junio.*» En el paramento de la gradería opuesta, a mano izquierda, está consignado en esta otra inscripción la fecha de la obra y la mano que la ejecutó: «*Rizi, Hispaniarum regis pictor, faciebat, anno Domini* 1683.»

Carlos II apreciaba y distinguía a Rizi; Palomino nos cuenta algunos casos que a este artista le sucedieran con el Monarca; no lo creemos de interés suficiente para narrarlos aquí, pero sí nos demuestran que tenía con el Rey, cierto trato y familiaridad poco frecuentes.

Deseando Carlos II levantar un monumento en la sacristía de El Escorial para guardar la Santa Forma incorrupta que allí se conserva, encargó la dirección de él a Rizi. Fué este pintor a El Escorial y cuando comenzó a bosquejar el cuadro que había de servir en el hueco del retablo para velo de la custodia, enfermó y falleció seguidamente, en aquel Real Sitio el día 2 de Agosto de 1685.

De Carreño ya hemos hablado en la pasada lección y con él se cierra este que podríamos llamar segundo grupo de la Escuela de Madrid. El siguiente lo forman pintores algo posteriores, entre ellos merecen especial mención, los discípulos de Carreño. Carreño demostró ser un gran maestro. Entre los muchos que se aleccionaron con él hay uno que fué su favorito, que llegó a ser un gran pintor, Mateo Cerezo. Nació en Burgos en 1635. Pronto manifestó sus condiciones

CEREZO.



LA ASUNCIÓN.

MUSEO DEL PRADO.



LA MAGDALENA.

[illegible]

excepcionales y no obstante haber muerto a los cuarenta años es una de las figuras más salientes de la Escuela. Su estudio merecería un libro.

Antes de los veinte salió del taller de Carreño. Fué muy elogiado e inmediatamente comenzó a trabajar para iglesias y conventos de Madrid y otras ciudades. Volvió a Burgos su ciudad natal y allí y en Valladolid y otras ciudades de Castilla dejó obras de su mano; algunas de grandes proporciones, de figuras mayores que el natural. En Valladolid trabajó para particulares, cosa entonces poco frecuente; el Regidor de aquella ciudad Don Pedro Salinas le hizo multitud de encargos y al exhibirse estas obras todo fueron plácemes para el artista. Ninguna de ellas es hoy conocida, es Palomino quien nos lo cuenta, encareciendo al propio tiempo su excelencia. A su vuelta a Madrid, Cerezo trabajó en obras de carácter decorativo tales como la cúpula de Nuestra Señora de Atocha. Ayudóle en esta y en otras Francisco de Herrera. Poco antes de su muerte pintó el cuadro que confirmó su fama, *Cristo en Emaús*, destinado al refectorio de los Padres Recoletos de Madrid. En su convento se conservó hasta la destrucción del edificio a principios del siglo XIX. Hoy se desconoce el paradero de esta obra que será seguramente de interés capital.

De las obras que conocemos de su mano, deducimos que fué un gran colorista; en ciertas composiciones, algunas de las primeras, se dejó influir por la pintura italiana, pero después fueron los flamencos y su brillante colorido lo que determinó en él una influencia marcada. Realista siempre, sus últimos cuadros son los mejores, se advierte en él un progreso constante y parecía indicado a llegar, de no haber muerto tan joven, a uno de los primeros puestos entre los pintores de su época.

En Madrid, en la iglesia de Santa Isabel se conservan dos obras de su juventud, un *San Nicolás de Tolentino* y un *Santo Tomás de Villanueva*. No tienen interés excepcional. Son las únicas que conozco de esa época.

El Museo del Prado conserva un cuadro suyo importante: *La Asunción*, en que la Virgen es arrebatada por ángeles fuera del sepulcro. Los apóstoles al pie contemplan admirados la urna vacía y las rosas que allí han brotado milagrosamente. La composición

toda es acertada aunque algo vulgar. Lo notable en ella son las coloraciones completamente definidas. La tonalidad es clara, muy clara en toda la parte luminosa, contrastando con algunos obscuros, pocos y menos intensos que los empleados por los artistas de años antes. El saber del pintor se aprecia en el dibujo correctísimo y en la facilidad que demuestra toda aquella composición.

Más fuertes, más intensos a mi juicio que estos cuadros grandes de Cerezo, son aquellos de medias figuras en que sin preocupación del agrupamiento ni de la composición, la técnica es más libre y al ejecutarlos puede sólo preocuparse de la realización del trozo. Pueden entre éstos servir de ejemplo, un *San Juan*, en el Museo de Cassel, un *Ecce Homo*, en el Museo de Budapest, cuya proyección presentó aquí el Sr. Tormo y otro más importante, *La Magdalena*, del Museo de El Haya. Se representa allí a la Magdalena de medio cuerpo con una hermosísima cabellera rubia que cae sobre su espalda y pecho desnudo; vuelta hacia la derecha se inclina ante un crucifijo al que dirige su mirada suplicante; la hermosa mano izquierda sostiene la camisa que caída deja al descubierto el seno y el brazo derecho. Una calavera, un libro y unas raíces colocadas al pie del Cristo completan el primer término; rocas y un cielo anubarrado llena el fondo. Esta obra preciosa fué sin duda muy trabajada por Cerezo; en varios sitios se aprecian arrepentimientos y correcciones, pero no hizo esto perder en nada la frescura definitiva ni la brillantez del colorido. Está firmada y fechada en 1661. Demuestra que su autor apreciaba esta obra, pues rara vez firmó otras de su mano. Además, se conocen varias repeticiones pero ninguna tan excelente como esta.

Después de Cerezo el más famoso de los discípulos de Carreño fué un extremeño llamado Juan Martínez Cabezalero. Murió joven también y no lograría por tanto desarrollar su talento. Se sabe muy poco de su vida y lo mismo ocurre con sus obras. Su personalidad está sin esclarecer. Murió en el año de 1673 sin haber obtenido ninguno de aquellos pocos favores oficiales que se concedieron a otros contemporáneos suyos. En España tiene cierto renombre este pintor pero no hay datos ciertos para fijar su mérito. Se sabe que trabajó para la Capilla de la Orden Tercera, en el Convento de San Francisco. Allí están las que se suponen sus obras. Dan poca luz para juzgar

¿CABEZALERO?



ASUNTO MÍSTICO

MUSEO DEL PRADO

de lo que pudiera haber sido su autor. Las pequeñas de tamaño que se encuentran en la Sacristía, están bárbaramente repintadas, no queda en ellas ni rastro de lo que pudieran haber sido. Las grandes que figuran en la iglesia, no tienen personalidad ni carácter alguno de la Escuela de Madrid.

En cambio en el Museo del Prado hay dos hermosos cuadros, desde no hace muchos años, atribuídos a Cabezalero. Proviene uno de ellos de la Academia de San Fernando. El catálogo dice: *Asunto Místico*. No comprendo bien lo que esta escena representa. Seguiremos a la letra el Catálogo. Dice: «Las dos principales figuras representan a Nuestro Señor Jesucristo y a San Francisco de Asís, suponiéndose que el joven revestido con traje clerical sea Orlando Cataneo, Señor de Corentino. Según cuentan las crónicas de la Orden franciscana, Cataneo al salir de un festín hizo donación del Monte Alvernia, en el cual Cristo imprimió las llagas en el siervo Francisco, y donde éste acostumbraba a orar al pie de un haya». Indudablemente eso debe de representar aquella escena. Lo que no hay dato terminante para afirmar es que aquello sea de Cabezalero. No tiene relación ninguna con las obras de la Orden Tercera. Es esta hermosa de concepción y de color, es un típico ejemplar de la Escuela de Madrid de aquellos años, en que se dejó sentir cierta influencia flamenca.

El otro lienzo del Mueseo atribuído a Cabezalero es precioso de color. Ocurre con respecto a su atribución lo mismo que el anterior. Este es muy semejante al estilo de Cerezo. Sin más antecedentes y sólo por la contemplación de su estilo no se hubiera dudado en atribuirlo a Cerezo. Siendo Cabezalero y Cerezo condiscípulos, nada tiene de extraño esta semejanza. El asunto no es claro. El catálogo lo titula: *Juicio de un alma*. El alma arrodillada en una nube levanta la vista a Jesús que aparece en lo alto entre Santo Domingo y San Francisco, los cuales interceden por ella presentando como méritos, uno el rosario, y el otro el pan que sin duda el pecador dió de limosna. La Virgen une sus ruegos a los de aquellos santos. Las figuras son pequeñas y la armonía y color de todo el cuadro son muy acertados.

Sólo estas bases citadas son las que conozco para tratar de este pintor. Quede, pues, Cabezalero con la fama que tiene y esperemos

que nuevas investigaciones nos hagan conocer obras de indudable autenticidad que la justifique o nos prueben la paternidad asignada a las dos del Museo del Prado.

Bartolomé Vicente, José de Ledesma y Luis de Sotomayor completan la lista de los discípulos de Carreño.

A pesar de que entre estos artistas citados hemos indicado varias tendencias, todos tienen algo semejante que les diferencia de los demás. Por eso forman escuela. Hay un cuadro que durante muchos años ha estado equivocadamente atribuído y que lo ocurrido con él demuestra la semejanza íntima que existe en la producción pictórica madrileña que nos ocupa.

Este cuadro se guarda hace años en el Museo de Budapest. El catálogo dice: *Santa Rosalía*. La santa vestida de religiosa, llevada y sostenida por ángeles, ofrece rosas al Niño Dios que en brazos de la Virgen extiende sus manos hacia la Santa. El movimiento de los ángeles y de las nubes en que se envuelven las figuras, es acertado. El conjunto resulta obscuro, tiene pocos colores; sin embargo, donde los hay, como en el rojizo del traje de la Santa y la ráfaga crepuscular luminosa de la parte baja del cuadro, es brillante.

Esta obra estaba en Budapest atribuída a Nicolás de Villacis. Villacis no es un pintor de la Escuela de Madrid. Fué un murciano que conoció a Velázquez, que le estimó mucho, pero que se reintegró a su patria y allí pasó su vida, después, dedicado a la pintura. Las obras que quedan en Murcia, indudables de su mano, no tienen la menor analogía con esta de Budapest. Deseoso yo de saber la causa de aquella atribución me enteré de que la obra había sido adquirida en España como Villacis. No se sabía más. En una publicación después de aquel viaje, decía hablando de este cuadro: «Encuentro en él semejanzas indudables con Carreño, otras veces me recuerda aun más a Cerezo. ¿Podrá ser un Antolinez; quizá un Cabezalero, cuyo estilo aun no se ha podido precisar? Es un indudable ejemplar típico y hermoso de la pintura madrileña, pero el nombre del autor no es fácil fijarlo».

Que yo dijera esto poco importaba, pero era el caso que ante este

cuadro desfilaron grandes autoridades españolas y extranjeras, y todas venían a decir algo semejante, todos decían que pertenecía a la Escuela, pero nadie se atrevía a dar el nombre del autor.

Este caso sencillo prueba la gran relación que existía entre todos aquellos pintores y demuestra cómo la Escuela de Madrid es característica e inconfundible.

Ha pasado algún tiempo, el cuadro con nuevos datos ha sido estudiado detenidamente y hoy parece que ya no hay duda en atribuirlo a Antolinez. Creo que es, en efecto, su más justa atribución.

Antolinez era un sevillano que había nacido en 1639. (1) Alguien dice, por esta razón, que pertenece a la Escuela Sevillana. No debe ser así. Vino a Madrid muy joven y aquí produjo sus mejores obras. Fué discípulo de Francisco Rizi. Dotado de un carácter esquivo y pendenciero pronto salió del taller de su maestro, de quien decía que no era sino un pintor de paramentos. No sólo presumía Antolinez de artista sino también de gran esgrimidor y con tal empeño y soberbia luchó en cierta ocasión con otro tirador más hábil que él, que cansado de lo mucho que había batallado y ofendido por la derrota, se le produjo un estado de ánimo y una fiebre maligna que en pocos días le llevó al sepulcro, en el año de 1676, a los treinta y siete años.

Dice Palomino que Antolinez descubre en las obras que dejó en Madrid gran gusto y tinta *aticianada*. Don Pedro de Madrazo apoya este aserto diciendo que en la colección de su padre Don José de Madrazo, había dos cuadros de este artista que por su vigoroso colorido y bella entonación hubieran podido pasar como de Tiziano. No hemos de negar este punto, relativo a obras que hoy son desconocidas; las que hemos visto y podido estudiar denotan a un pintor muy singular, aunque dentro de los caracteres de la Escuela, sin aproximarse, no obstante, a ningún otro artista de la misma, sin duda porque su carácter le arrastraba a huir de toda imitación.

El cuadro que guarda el Museo de Amsterdam es un Antolinez

---

(1) Años des uués de pronunciada esta conferencia, J. Allende Sala ar halló la documentación de José Antolínez que fué bautizado en Madrid el 7 de Noviembre de 1635 y murió el 30 de Mayo de 1675 (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1815).

indudable. Representa el Niño Jesús coronando con flores a la Virgen, mientras dos ángeles tocan y cantan a su alrededor. No creo que sea este hermoso cuadro uno de los que hicieron ver a los críticos citados una influencia italiana en Antolinez. Parece más bien obra vista en composiciones flamencas.

Muy importante considero el cuadro de Antolinez que guarda el Museo del Prado, *Extasis de la Magdalena*, en que levantada de la tierra por ángeles, marcha al cielo con las manos cruzadas sobre el pecho. Lo precioso en esta obra es el color. La dominante es azul, marcadísimo y transparente. El tono de las carnes de los ángeles y el rosa del traje del ángel que toca el laúd, son tonos fundidos y de una fineza extraordinaria. Aquí puede apreciarse la pintura madrileña en una de sus más brillantes manifestaciones. Antolinez progresó siempre. Una Concepción que se conserva en la colección del señor Lázaro, fechada el año mismo de la muerte del autor, denota sus cualidades de artista excepcional.

Discípulo de Francisco Rizi, fué Escalante, natural de Córdoba. Nació en 1630 y murió en Madrid donde pasó casi toda su vida, en 1670.

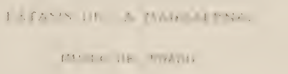
Copió con gran facilidad cuadros de maestros italianos, de los guardados en el Real Palacio. Copiando a Tintoretto llegó a asimilársele en la entonación y brillantez del famoso veneciano.

A los veinticuatro años conquistó gran fama con los cuadros que pintó para el convento de Carmelitas Calzados de Madrid, en que representó escenas de la vida de San Gerardo.

Todo hacía creer que llegaría Escalante a ocupar uno de los primeros puestos entre los pintores de la Corte, de aquellos años, pero no fué así. Amaneró su estilo y sus producciones ulteriores aunque brillantes de luz, graciosas y agradables no pasan de ser apreciables obras de segundo orden.

En el antiguo Museo de la Trinidad, de Madrid, se conservó la serie de cuadros que hizo para el convento de la Merced calzada y otros. Hoy el Museo del Prado conserva cuatro obras de Escalante que pueden servir de tipo de comparación para otras que vayan





ÉXTASIS DE LA MAGDALENA.

(MUSEO DE MADRID.)



LA INMACULADA CONCEPCIÓN.

[illegible]

¿JUAN DE TOLEDO?



«LA INMACULADA CONCEPCION»

¿JUAN MONTERO ROJAS?



[illegible]

[illegible]

apareciendo, pues produjo mucho a pesar de haber vivido sólo cuarenta años. Son estos cuadros del Museo: *Sacra Familia*, *El Niño Jesús y San Juan*, *La Prudente Abigail*, y *Triunfo de la Fe sobre los sentidos*.

Mejor es el cuadro del Museo de Budapest, firmado y fechado por Escalante en 1663. Representa la Inmaculada Concepción. Es sumamente claro de color, quizá demasiado, pero tiene trozos hermosamente ejecutados. Se nota en él la influencia de Van Dyck. Los ángeles son bellísimos. Perjudica a la obra el que la Virgen es lo menos afortunado de todo el lienzo.

Escalante trabajó varias veces en compañía de su maestro Rizi, al que ayudó a pintar el monumento de la Catedral de Toledo.

Juntamente hay que citar a *El Capitán Juan de Toledo* (1611-1665) y a *Juan Montero de Rojas* (1613-1683). Ambos fueron pintores de reconocida fama en su época y el primero soldado valeroso y luego capitán de caballería en las campañas de Italia.

Las obras pictóricas de uno y otro nos son hoy casi totalmente desconocidas, pero hay una de importancia que no sabemos bien a cuál de los dos se ha de atribuir y por eso los citamos aquí juntamente. La obra a que nos referimos es el altar mayor y los dos colaterales de la Iglesia de Monjas Mercenarias de Don Juan de Alarcón en Madrid, que se conserva hoy en perfecto estado. El altar mayor consta de un cuadro muy grande y de importancia, que representa una Concepción de la Virgen rodeada de multitud de ángeles y nubes. Recuerda las composiciones de Francisco Rizi, fáciles y amaneradas. Los cuadros de los altares colaterales parecen obedecer a un todo, a un conjunto y, por lo tanto, serán probablemente del mismo pintor. Representa el de la derecha el Sueño de San José y el de la izquierda un monje mercenario.

Según Ponz, el cuadro central y el de la derecha son del Capitán Juan de Toledo, el de la izquierda no lo mienta siquiera. Cean Bermúdez al hablar de este Capitán pintor, le atribuye también estas dos obras, pero luego al enumerar las obras de Montero de Rojas le atribuye también el Sueño de San José, diciendo, sin dar la razón

que Palomino se equivocó al atribuírselo al Capitán. Mélida en sus artículos publicados en la revista *El Arte en España*, sigue a Cean Bermúdez.

No podemos nosotros aclarar este punto, no tenemos datos para ello ni conocemos bastante el estilo de uno y de otro de estos artistas para atribuirles ni negarles su paternidad en estas obras. Bien pudiera ser el Capitán Toledo autor de la composición central como dice Palomino, y este crítico al ver la relación del altar mayor con los colaterales le atribuyera también los cuadros de éstos, que después Cean Bermúdez averiguó que eran de Montero de Rojas.

Sea como fuere, el conjunto de aquellos altares son cuadros indudables de la Escuela Madrileña; es dato curioso para nuestro estudio y forma un conjunto de los pocos que hoy ya pueden verse y en que se aprecia el gusto dominante de aquella época.

Volvamos a la Corte y terminemos el estudio de los pintores de Cámara.

Debe de considerarse a Claudio Coello como el último digno representante de este período. Vivió en años en que el mal gusto artístico imperaba francamente en todos los órdenes de la intelectualidad, pero él supo atenerse a la hermosa tradición de la Escuela y produjo, singularmente en sus últimos años, obras dignas de la mejor época. Murió Coello en el año de 1693; del de su nacimiento no hay noticia precisa, pero habiendo datos de que su vida fué aproximadamente de unos sesenta años puede establecerse la fecha de su nacimiento del 1630 al 1635 (1).

Nació en Madrid. Fué su padre Agustín Coello, broncista reputado, oriundo de Portugal y de una conocida familia a la que también perteneció aunque en otra rama el famoso pintor de Felipe II, Alonso Sánchez Coello. El padre de Claudio deseando que su hijo le ayudara a cincelar sus vaciados, hizo que fuera al taller de Francisco Rizi con objeto de aprender dibujo. Sobresalió pronto entre sus compañeros y Rizi le consideró como el primero de sus discípulos.

(1) Hoy se conocen las fechas de nacimiento y muerte del pintor de la Sagrada Forma.

No sabemos qué tendría en su juventud de extraño en su aspecto, pero fué el caso, según narraciones de la época, que enseñando en una ocasión Rizi su taller a un padre trinitario, le presentó a Coello como muchacho sobresaliente. El visitante dijo luego: «Su fisonomía no demuestra gran ingenio». A lo que el maestro respondió mostrando las obras del discípulo: «Es posible, pero padre, virtudes vencen señales».

Animado con sus progresos Coello abandonó la idea de ser broncista y se dedicó de lleno al dibujo y al colorido. Antes de salir del taller de Rizi ya hizo obras encargadas por patronos y comunidades tales como las destinadas al Altar Mayor de la Iglesia de la Encarnación, y otra para las Monjas de San Plácido, obras hoy desconocidas. Ayudaba al Maestro en la realización de los muchos encargos que tenía. En una ocasión, al realizar solo Coello una composición para la Parroquia de Santa Cruz, estuvo tan afortunado que, viéndolo Rizi le propuso que al hacer la entrega figurara como suya, del Maestro, y que así le pagarían mejor. Coello prefirió la fama al interés y la entregó como original de su mano. Una vez fuera del taller de Rizi, fué a buscar la ayuda y consejos de Carreño, con lo cual demostró su buen instinto, pues en aquellos años era Carreño el mejor artista de Madrid. Desde poco después se inclinó hacia el buen camino, abandonando las enseñanzas de Rizi que, como todo lo de este artista, sería fácil, pronto y amanerado, y dedicóse al estudio del natural y a inspirarse especialmente en el arte de los grandes maestros. Su relación con Carreño le abrió las puertas del Alcázar, donde por indicaciones del pintor de Cámara, Coello copió varios originales de Tiziano, Rubens y Van Dyck. Por estos años hizo dos retratos cuyo paradero hoy nos es desconocido, pero de los que dijo Palomino poco después de ser pintados: «Parecen de Velázquez». Esta frase basta para calcular cuál sería la buena orientación que Coello, ya en aquellos años, perseguía en cuanto al género del retrato.

El desarrollo de su personalidad fué larga. El, a pesar de todos los elogios que mereció en su juventud, no realizó en aquella época de su vida nada verdaderamente saliente y personal.

En fecha que no es posible precisar, pero que no creo equivocado calcularla aproximadamente entre los años de 1664 a 1668, es decir,

cuando estaría en los cuarenta de edad, aparece en Madrid un artista más decorador que pintor de cuadros, que aportó una influencia muy marcada en todas las artes plásticas. Es una figura de segundo orden pero su gran relación de amistad con varios pintores y singularmente con Coello y la tendencia que él trajo y que otros más famosos adoptaron, determina una fase nueva en la pintura madrileña. Llamábase este artista José Jiménez Donoso, y era natural de Consuegra, donde había nacido en 1628. Pasó varios años de su juventud en Roma, dedicado a la pintura decorativa al fresco y al temple. Se sabe que Claudio Coello, a pesar de la buena orientación que le animó en años posteriores, se dejó influir del arte que entonces se estimaba como un gran progreso y que no es sino una degeneración de las grandes concepciones del renacimiento italiano. Este nuevo estilo llamado vulgarmente barroco, significaba toda realización exagerada, recargada en detalles y bajo cuya hiperbólica aplicación desaparecían las líneas que debieran constituír la característica de toda obra de arte. Claudio Coello aprendió con Donoso el manejo de la pintura al fresco y al temple y juntos trabajaron luego en obras importantes, tales como la Iglesia de Santa Cruz, el techo de la pieza llamada del vestuario de la Catedral de Toledo, la Sala del Capítulo de la Cartuja del Paular, una bóveda en la iglesia de San Isidro de Madrid y varios techos en el Alcázar. Al temple pintó en la casa llamada Panadería, de la Plaza Mayor, el techo de la sala, su antecámara, y la escalera. Esta obra que estaba casi destruída fué hábilmente restaurada hace pocos años por un insigne artista, uno de los pocos conocedores de estos procedimientos decorativos, el Sr. Don Arturo Mélida, autor de la decoración y techo de la Sala de este Ateneo, en que nos encontramos en este instante.

Después de realizadas estas obras, la figura de José Jiménez Donoso, que por cierto llega hasta nosotros envuelta en un cierto misterio, desaparece por completo. Pero la semilla estaba echada y prendió fácilmente. Como todo aquello iba con los gustos de la época y admitido el estilo, Claudio Coello sacó de él sin exageraciones extremadas, el mejor partido, creóse una verdadera reputación como decorador. En 1680, en ocasión de las bodas reales de Carlos II con Doña María Luisa de Orleáns, fué el que dirigió diferen-

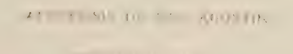
CLAUDIO COELLO.



APOTEOSIS DE SAN AGUSTÍN.

MUSEO DEL PRADO.





LA INMACULADA CONCEPCIÓN.

COLECCIÓN LÁZARO GALDIANO.

CLAUDIO COELLO.



ASUNTO MÍSTICO.

LA VIRGEN CON EL NIÑO.

MUSEO DEL PRADO.

tes obras decorativas levantadas en Madrid, especialmente la de un arco monumental en el Prado, y el adorno de la Calle del Retiro, donde representó a los reinos que formaban la corona de España, ofreciendo sus productos a la pareja real.

La fama de Coello como pintor al fresco pasó a provincias, y decoró diferentes monumentos en unas y otras ciudades. Deben de citarse especialmente, los frescos de la cúpula y crucero de la iglesia del Colegio de Agustinos, llamado de la Mantería, en Zaragoza. Esta obra está realizada en el año de 1683.

Pero con ser Coello notable en este aspecto de su producción, no es, sin embargo, como decorador como debe conocérsele ni reputarle, sino como pintor de cuadros al óleo.

Su marcha fué muy lenta, como hemos dicho, y su desarrollo tardío. Las noticias que hemos dado de sus primeras obras, es lo poco que de entonces se sabe. No hay obras bastantes atribuídas de aquellos años, para poder fijar bien su personalidad.

Firmado y fechado en 1664 hay un cuadro en nuestro Museo que procede del convento de Recoletos, de Alcalá de Henares, donde lo recogió la Comisión incautadora en 1836. Represéntase en él la *Apoteosis de San Agustín*. Está el santo sobre una nube, rodeado de ángeles, dos de los cuales llevan su báculo pastoral, fulminando otro una espada de fuego contra un ídolo, que aparece despedazado, y contra el dragón infernal que se agita rabioso. Muy rico de color, claro y luminoso, es esta obra una que demuestra el saber del artista en estos años, pero al mismo tiempo se aprecia en él muy manifiesta la influencia barroca en su composición y el movimiento exagerado de las figuras.

Firmada y fechada cinco años después, en 1669, se conserva otra obra de interés en nuestro Museo, titulada *Asunto Místico*. En ella se representa a la Virgen que, sentada en su trono y rodeada de ángeles y serafines, sostiene a Jesús Niño. Al pie del grupo está San Juan con el cordero, a su derecha las tres virtudes toelogales, Fe Esperanza y Caridad. A la izquierda de la Virgen, Santa Isabel reina de Hungría, San Pedro y San Pablo; en primer término San Francisco en actitud de ir a arrodillarse y detrás San Antonio de Padua.

A pesar de que toda esta composición algo recargada, especial-

mente en el fondo, demuestra estar influída por el arte dominante en aquellos años, nos demuestra si la examinamos por trozos, cómo Coello aun en estas composiciones que se prestaban al barroquismo, evoluciona ya hacia la tradición sencilla y realista de la Escuela. Obsérvase esto, por ejemplo, en la figura que aparece en el extremo de la izquierda del lienzo, la de San Antonio, de una verdad no superada por los pintores de años antes. Aquí el pintor se atiene al modelo que copia sin convencionalismos de ningún género, y es que Coello estuvo siempre penetrado de un gran sentimiento de individualismo y todo en sus obras es vida real y personal, sin nada de las insípidas abstracciones y generalización que en sus años comenzaron a estar en boga.

Como colorido esta obra nos da bien la medida de las tonalidades dominantes en la última fase de la Escuela de Madrid. La figura de primer término a la izquierda, la del ángel de la Guarda que conduce a un niño a presencia de Jesús, es una de las notas claras de este cuadro, y el amarillo, tonalidad casi nueva en la escuela, está sabiamente armonizado con los restantes tonos dominantes. La procedencia de este cuadro es desconocida, pero parece compañero de otro que con el mismo título también se conserva en el Prado. Este fué pintado para un arquero de la Guardia de Corps de Doña Mariana de Austria y aun cuando no tiene firma ni fecha todo parece demostrar que es de los mismos años. En este, igualmente, la Virgen con el Niño ocupa un trono y está aquí rodeada de San José, Santa Isabel, otra Santa y San Juan niño, que con el cordero al lado señala con la mano el divino grupo. La figura más importante es la de San Luis, rey de Francia, el cual con la espada y la corona, a la derecha de la composición y en primer término, va a arrodillarse en las gradas del trono. Por su composición, por su colorido y por su técnica, esta obra es semejante a la anterior y parece concebida en las mismas tendencias. Alguien ha creído ver en estas y otras semejantes obras de Coello, cierta influencia de la pintura sevillana que por aquellos años precisamente empezaba a ser estimada en la Corte. A nuestro juicio no es patente esta influencia sin que deje de reconocerse que siendo Coello en los cuadros de este género, el pintor menos sobrio, más envuelto y más suave en sus tintas, de los pin-

CLAUDIO COELLO.



SAN PABLO DE ALCANTARA.

MUSEO DE MUNICH.

tores de Madrid, se asemeje en esta fase de su producción más que ellos a Murillo, a Valdés Leal y a los otros sevillanos. Que no se identifica con ellos lo demuestra, por ejemplo, en la Concepción, que figura en la Galería del Sr. Lázaro. Es el mismo asunto tan tratado por Murillo que hizo de él un tipo de obra, y sin embargo, nadie pensará que esta Concepción está influída por el famoso sevillano. La contemporaneidad, los elementos empleados, y las tonalidades dominantes relacionarán sendos tipos de obra, pero en manera alguna podrá pensarse que Coello busca aquí la inspiración particularísima y de fácil comprensión de las Concepciones de Murillo.

Mucho más sobrios y sencillos, más madrileños, son otros cuadros de Coello. El *Santo Domingo*, del Museo recuerda mucho la figura de San Vicente Ferrer de Carreño, que vimos en la pasada conferencia. Y no es que haya en ella nada de imitación, son semejanzas derivadas del aprendizaje y la tradición. De este tipo de obras hay multitud por Coello. Más interesante y personal estimo que es aquel lienzo del Museo de Munich en que se representa un pasaje de la vida de San Pablo Alcántara. Es una obra de lo más español que puede concebirse, un poco rígida y nada sugestiva pero de un interés grande, sobre todo para demostrar cómo el pintor luchaba entre la tendencia imperante y este otro estilo castizo, más de su preferencia, como demostró en los últimos años de su vida.

Carreño llevó pronto a su protegido Coello a la Corte; y aún en vida de Carreño, hizo ya algún retrato del rey. Se conoce uno de importancia excepcional. Es el que se guarda en el Instituto Staedel en Francfort. Parece representar aquí Carlos II unos veinte años, escasamente. Será por lo tanto obra de 1680 y tantos. Deseoso Coello de realizar en esta ocasión una obra importante, y no queriendo hacer un retrato del estilo de Carreño, fué a inspirarse en los retratistas de tiempos atrás, en los pintores de Felipe II. No quiere decir que este retrato pueda confundirse con un Pantoja ni un Sánchez Coello, pero lo minuciosamente detallado de este traje, sus bordados, la ejecución suavísima de la cara y el pelo, todo eso está visto en aquellos pintores y en su técnica. Por lo demás, el retrato es hermoso, robusto, bien dibujado, claro y acertadísimo de color. Su único

defecto es lo convencional de la cabeza y esta es falta excusable. Este retrato sería uno de los primeros que hiciera a su rey y trató, como es natural, de disimular los defectos de aquella fisonomía ya marcados a esa edad según nos lo demuestran otros retratos de Carreño.

Poco después de la fecha a que debe de relacionarse esta obra, en 1684, en ocasión en que el pintor regresaba de terminar en Zaragoza la decoración de la Mantería, le fué encomendada la obra que más fama le ha dado, obra de interés excepcional, no sólo por su valor absoluto, sino también por ser el último gran cuadro que obedece a una modalidad artística hoy tan cotizada justamente. Me refiero al cuadro, *La Sagrada Forma*, que se conserva en el Monasterio de El Escorial.

La historia de esta obra, tan curiosa y popular, tiene un cierto interés. El Monasterio que fundó Felipe II guardaba desde el año 1592 una Sagrada Forma, consagrada e incorrupta, traída según la tradición de Holanda, donde los zuinglianos, siglos antes, la habían profanado. Carlos II que estimaba sobremanera esta reliquia, la hizo trasladar en el año de 1684 desde uno de los relicarios en que se guardaba, a la Sacristía del Monasterio, y determinó la construcción de un altar especial que le sirviera de guarda en adelante. La idea de este altar se la encomendó a Francisco Rizi, y y éste se dispuso inmediatamente a pintar el lienzo que había de servirle de velo. Una escena complicadísima, como ideada por él, fué lo que a Rizi le pareció más oportuno y ya se disponía a realizarla cuando le sorprendió la muerte. Entonces le fué encomendada, y especialmente por el Rey, a Claudio Coello. Este comprendió sin duda la importancia del encargo, la trascendencia que esta obra podía tener y meditó antes de realizar. Comenzó por desechar la composición de Rizi, ya definida en un boceto; y con un acierto grande hizo no una obra decorativa, sino un verdadero cuadro de carácter realista, en que pudieran campear las cualidades de la Escuela en que Claudio Coello se formó y que eran las que más cuadraban a su temperamento según demostró aquí, y de aquí en adelante. Representó sencillamente la ceremonia celebrada aquel mismo año del encargo, al trasladar la reliquia, en el momento en que el preste da la bendición con la

CLAUDIO COELLO.



"LA SAGRADA FORMA."

SACRISTÍA DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL

Santa Forma a los circunstantes, que forman lo más escogido de la Corte, con el Monarca a la cabeza. El lugar en que se representa la escena es el mismo precisamente en que el cuadro se encuentra colocado, la Sacristía del Monasterio. La escena está reconstituída, al menos parcialmente, los personajes son todos retratos; el preste se dice ser el padre Santos; el Rey; el Duque de Medinaceli, primer Ministro; el Duque de Pastrana, montero mayor; el Conde de Baños, caballerizo mayor; el gentilhombre Marqués de la Puebla, y así hasta cincuenta personajes retratados fielmente. Y lo mismo hizo con los trajes y accesorios; pues los ternos de los celebrantes, el altar, los candelabros, la cruz, el órgano portátil de Carlos V, y todo cuanto aquí se representa es copia fiel del natural. El rey sirvió de modelo durante varias sesiones para su retrato en este cuadro y ni que decir tiene que tras él todos los cortesanos aquí representados, hicieron lo mismo. La parte alegórica queda reducida a las figuras que aparecen en lo alto, representando la del medio a la Religión, a su derecha el amor divino, y a su izquierda la Casa de Austria, vestida de amarillo y portadora de las águilas imperiales y el cetro.

Representa esta obra uno de los momentos culminantes de la pintura española. Como técnica no puede ponérsele reparo alguno. Su composición sencilla a pesar de lo complicado del asunto, su colorido rico y magistral, el saber que representa en su autor todas aquellas cabezas de carácter realista, de atinada expresión y llenas de vida, denotan a un pintor excepcional. Es cierto que ésta, una de sus últimas obras, es la primera en que Coello se muestra artista de absoluta personalidad, pero ésta bastara para merecer su puesto, tan saliente, en una escuela en que brillaron tantos otros pintores.

Por otra parte nos muestra su marcha penosa y difícil a través de las tendencias imperantes en sus años. El mal gusto y el barroquismo avanzaba entonces invadiendo todos los órdenes de la intelectualidad, y este artista, caso curioso, evolucionó en sentido contrario, pues a los treinta años pintaba una obra del tipo del San Agustín que hemos visto, y veinte años después realizaba ésta, totalmente distinta identificada en sentimiento artístico con las de los grandes maestros sus predecesores.

Son, en general, estos cuadros oficiales y de aparato, de poco in-

terés y que realizaron sus autores por medro o por satisfacer un compromiso, pero en los que no saben o no quieren poner su alma de artista. En este ocurre lo contrario; Coello trabajó en él con singular entusiasmo, dejando a la posteridad uno de los cuadros más importantes que ha producido en cualquier tiempo la pintura española.

El buen éxito de la obra fué inmediato y el Monarca comenzó a distinguir a Coello desde aquel momento. En Enero de 1686 se le concedió la plaza de pintor del Rey, y en Agosto del mismo año la de Cámara, vacante entonces por muerte de Carreño. Poco después se le concedió la llave de furriera.

Instalado Coello en Madrid, a su vuelta de El Escorial, fué estimado en la Corte de modo desusado. Retrató a las Reinas y a otros personajes, y se dispuso a ordenar y reparar la colección del Rey. El cabildo de la Catedral de Toledo le nombró asimismo su pintor. Ningún otro artista español le disputaba por aquel entonces la primacía de su mérito.

Las obras que pintó en estos años no son muchas, especialmente cultivó el retrato. Sirva de ejemplo de ellas la media figura, retrato de Don Juan de Alarcón, casi desconocido hasta ahora y se conserva en Madrid, en una colección particular. La técnica de esta obra recuerda tanto a la de El Escorial que parece esta figura arrancada de aquel famoso cuadro. Se observa que Coello no se apartó en sus obras últimas de la tendencia que le animó en esta época de su vida. Esto es un arte castizo, y español hasta el extremo. Muy maestro en cuanto a la pincelada y el dominio del saber técnico, es sobrio de color y menos luminoso que sus producciones anteriores.

Este personaje no es el Don Juan de Alarcón, fundador de la iglesia que lleva su nombre, es un joven caballero cruzado de mirada triste y que parece reflejar en su fisonomía todo el abatimiento de su época. Un escritor de su tiempo, dice hablando de estos caballeros de los últimos años de este reinado: «Su constante apartamiento les proporciona mil visiones que llaman filosofías, haciéndoles reservados, sombríos, soñadores, tristes y celosos, cuando si tuvieran otro modo de vivir serían capaces de todo, pues disponen de admirables condiciones: vivacidad, ingenio, memoria, buen gusto, juicio



[illegible]

[illegible]


D. IVAN DE ALARCON

[illegible]

[illegible]

sereno y paciencia grande. No necesitaban más para conseguir sabiduría, para perfeccionarse y ser agradables, para distinguirse y sobresalir entre todas las naciones civilizadas y cultas. Pero, lejos de aspirar a lo que tan fácilmente podrían obtener si quisieran, afectan una indolencia que llaman grandeza de alma, desprecian los negocios que proporcionan la fortuna, no se preocupan por el porvenir, y sólo se conmueven con amores o celos que conducen más allá de lo que la prudencia permite. Una sospecha les basta para herir de muerte a una esposa o a una manceba; su amor es siempre un amor furioso, y las mujeres encuentran sus mayores gustos en las torturas que tan monstruoso amor les proporciona».

Estos años triunfales de Coello en la Corte, no duraron mucho. Carlos II deseoso de que se decoraran la escalera principal y la bóveda de la iglesia de El Escorial, y habiendo llegado hasta él la fama de que gozaba para esta clase de decoraciones el artista italiano Luca Giordano, mandóle llamar. Claudio Coello comprendió perfectamente lo que iba a ocurrir al llegar Giordano, cuyo arte tan en consonancia estaba con las tendencias marcadas ya en España y contra las que él solo luchaba. Así, cuando alguien le dijera: «Ahora vendrá Giordano a enseñar a vuesamercedes a ganar mucho dinero» contestóle Coello: «Sí señor, y a absolvernos de muchas culpas y a quitarnos muchos escrúpulos».

El año de 1692 llegó Giordano, quien iba a encontrar aquí campo tan adecuado a sus creaciones que hasta su nombre se iba a españolizar y, en efecto, de entonces acá más que por Giordano, por Lucas Jordán se le conoce. De su influencia nefasta para nuestro arte, salvando su talento como decorador, no es esta ocasión de hablar. El es la protesta y determina el fin de todo aquello que en este trabajo nos ha ocupado.

El espíritu demasiado sensible de Coello, se vió ofendido por la natural preferencia que la Corte dió al famoso italiano. No volvió a coger los pinceles, sino para concluir el cuadro del Martirio de San Esteban que el Padre Matilla, confesor del Rey, le había encargado con anterioridad a estos acontecimientos, para su convento de Dominicos de Salamanca, y a pesar de que este cuadro se llevó a Palacio para ser visto de los Reyes, y éstos lo celebraron y aun el mismo

Jordán lo elogió mucho, Coello siempre abatido, enfermó y murió el año siguiente, el día 20 de Abril de 1693, siendo enterrado en laparroquia de San Andrés. Con él finalizaba un período de nuestra pintura.

Otro pintor de estos años merece, por varias razones, párrafo aparte. Es este:

Acisclo Antonio Palomino y Velasco. Lo consideramos como pintor de la Escuela de Madrid, aun cuando no nació en esta Villa, ni en ella obtuvo sus primeras enseñanzas, pero en cambio fué tan grande su relación luego con los pintores de esta Escuela por la influencia que en su arte ejercieron, la amistad que a los más importantes le unía, y el estudio que a su arte por medio de la literatura le dedicó, que es este el sitio en que debe ser estudiado. Su personalidad hay que considerarla en dos aspectos, el pictórico y el literario, siendo éste sin disputa en él, el más importante.

Nació Palomino en Bujalance, ciudad de Andalucía, el año de 1653. Muy niño se trasladaron sus padres a Córdoba con objeto de dar a su hijo una educación esmerada, y en aquella ciudad estudió en efecto, gramática, filosofía, teología y jurisprudencia con aprovechamiento por cuanto después se mostró como hombre de letras y de erudición. Allí mismo fué ordenado de menores por el Obispo de la diócesis, Don Francisco de Alarcón y Cavarrubias. Sus estudios literarios no le ocupaban, sin embargo, todo su tiempo y desde aquella época Palomino, que demostraba gran afición al dibujo y a la pintura, comenzó a trabajar en el arte. En el año de 1672 Valdés Leal, aquel popular pintor, famoso en Sevilla, pasó a Córdoba, su ciudad natal, y Palomino le mostró sus trabajos. Valdés Leal le alentó a que siguiera por el camino de la pintura y le dirigió en aquellos años. Poco después, en el año 1675, fué a aquella ciudad Juan de Alfaro, que también era cordobés, y animó a Palomino después de examinar sus trabajos. Alfaro volvió a Madrid y nuevamente regresó a Córdoba en 1678 y mucho debieron agradarle los progresos que había realizado el joven Palomino, cuando le aconsejó que fuera a Madrid a establecerse y desde luego le encargó que terminara las obras que él había dejado comenzadas.

Aprovechó estas facilidades Palomino y desde aquella fecha aparece en Madrid granjeándose desde un principio las simpatías de los pintores. Casó con Doña Catalina Bárbara Pérez, hija del enviado a los Cantones y contrajo estrecha amistad con Carreño y con Claudio Coello. Este último, como ya hemos dicho, al hablar de él especialmente, propuso al Rey que Palomino terminara la obra comenzada por él en la Galería del Cierzo del Real Palacio. Una vez en Palacio supo hacerse estimar. En el año de 1688 se le nombró pintor del Rey sin sueldo, y diez años después obtuvo los gajes correspondientes a dicha plaza. Contribuyó a la decoración y trazo de los adornos con que se engalanó la Plaza y fuente de la Villa, con motivo de la solemne entrada que hizo en Madrid Doña Mariana de Nouburg el año de 1690 cuando vino a casarse con Carlos II.

Grande fué, poco después en 1692, la pena de Palomino al ver llegar a Giordano, pues con él vió desaparecer, no ya sólo la afición por aquella escuela de pintura que él practicó y por la que tanto entusiasmo sentía, sino por la gran parte que todo esto tuvo también en la muerte de su protector y amigo querido Claudio Coello. Pero no por esto se desalentó, con el pincel y la pluma fué fecundo en los años siguientes; trabajó en Valencia al fresco, en la iglesia de San Juan del Mercado y en la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, y en otros templos y conventos para los que hizo cuadros al óleo. Pintó también en los años siguientes en Salamanca donde decoró al fresco la bóveda, el coro del convento de San Esteban, y en Granada, donde pintó la cúpula del Sagrario de la Cartuja. Pasó por Córdoba donde no había estado desde su juventud y allí dejó de su mano los cuadros del altar mayor de la Catedral. Volvió luego a Madrid.

No es Palomino un pintor de la fuerza de muchos de sus contemporáneos, estudiados en esta obra, pero sus estudios, su cultura y su gran laboriosidad, hicieron de él un pintor estimable. Refleja en sus obras un singular deseo de realizar un arte español y aún precisando puede decirse que madrileño (de aquellos primeros cuadros que hizo en Córdoba, prescindimos en absoluto; sólo nos ocupamos de los que hizo ya a partir de 1678 después de haber visto los grandes pintores de la Corte). Dibuja y colorea con acierto y no olvida nunca

lo mucho que sabe de anatomía y perspectiva. En sus obras decorativas demuestra facilidad y presteza.

Pero lo que ha hecho el nombre de Palomino conocido, y por lo que aquí le debemos citar muy especialmente es por sus libros y singularmente por su *Museo Pictórico*. No comenzó a publicarle hasta el año de 1715 aun cuando al menos gran parte debiera de tenerla terminada mucho antes, puesto que ya tenía la censura del Padre Alcázar y la licencia del ordinario en el año de 1708. Consta esta obra de tres tomos. El primero publicado en Madrid el año de 1715, como se ha dicho, se denomina *El Museo Pictórico* y *Escala Optica*. Tomo I. *Theorica de la Pintura*, en que se describe su origen, esencias, especies, y cualidades con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran. El segundo tomo no fué publicado hasta 1724 y se denomina éste *El Museo Pictórico* y *Escala Optica*. Tomo II. Práctica de la Pintura, en que se trata del modo de pintar al óleo, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas, que en su manipulación puedan ocurrir. Y de la perspectiva común, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección, y documentos para las ideas o asuntos de las obras, de que se ponen algunos ejemplares. Junto con el tomo segundo publicó el tercero y último: «*El Parnaso español pintoresco laureado*. Tomo III. Con las vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación; y de aquellos extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras; graduados según la serie del tiempo, en que cada uno floreció. Para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad, tan sublimes y remontados espíritus».

Esta obra mereció el sobrenombre del *Vasari español*. Sus dos primeros tomos son curiosas observacio nes, lecciones y teorías de cierto valor en aquel tiempo, de mero interés de curiosidad e historia hoy, pero el último, en que narra la biografía de todos aquellos artistas que fueron sus maestros o sus compañeros, es y será siempre de un interés excepcional para la historia del arte español. El fué el solo cronista de aquellos artistas y puede decirse que lo que de ellos sabemos es por su conducto. Su obra ha sido duramente

criticada y por nuestra parte no hemos de dejar de reconocer que las alabanzas a todos los contemporáneos en sus biografías son constantes, que para él nada hay digno de crítica severa y que da cabida en su obra a multitud de fábulas y anécdotas de dudosa verdad. ¿Pero cómo sin su libro sabríamos lo que sabemos de esos muchos artistas españoles cuyos nombres han sido casi desconocidos durante cerca de dos siglos y que ahora la crítica moderna va sacando y demostrando que las grandes figuras de la pintura española, no fueron genios aislados sino al contrario, lo más saliente de una escuela brillante luminosa que rodeaba a aquellos astros de primera magnitud, formando todos una manifestación artística, completa e inconfundible?

El libro de Palomino en manos de quien sepa y pueda separar lo puramente imaginativo, hijo con frecuencia de la bondad del carácter de su autor y del gusto muy dudoso de la época de decadencia en que el libro se imprimió, es un rico manantial de datos, fechas y detalles necesario e imprescindible para tratar de los pintores que nos han ocupado en este estudio.

Cean Bermúdez en su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Completa a menudo a Palomino y es desde luego un libro más serio y fundamental. En el Prólogo de esta obra critica con cierta dureza la de Palomino, pero él mismo reconoce lo mucho que se ha valido de ella para su *Diccionario*. Nosotros, por nuestra parte, hacemos público aquí, y muy gustosos, que una y otra de estas obras, únicas fuentes de conocimiento para estas biografías, las hemos consultado continuamente y nos han suministrado datos muy preciosos para este trabajo de la Escuela Madrileña.

La importancia de la obra de Palomino ha sido apreciada también fuera de España: en 1744 fué impreso en Inglaterra, en inglés, un compendio de *El Parnaso español pintoresco*, laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, y en francés, en París, el año de 1749, otro compendio de la misma obra, es decir, del tercer tomo de la obra de Palomino. El año de 1746 se imprimió en Londres, en español, otro libro titulado *Las ciudades y conventos de España*, donde hay obras de los pintores y estatuarios eminentes

españoles, puestos en orden alfabético, y sacadas de las vidas de Palomino y de la descripción de El Escorial, hecha por el P. Santos.

No vivió Palomino mucho tiempo después de la publicación de su libro; quedó viudo el 3 de Abril de 1725 e inmediatamente recibió las órdenes sagradas hasta el sacerdocio, estado en el que se ejercitó no más de un año puesto que sabemos que fué enterrado en 13 de Agosto de 1726 en la Iglesia de la Orden Tercera de Madrid, celebrándose el funeral con la pompa correspondiente a sus circunstancias, mérito y fama.

No terminaremos sin decir algunas palabras referentes a la relación de Luca Giordano con la Pintura Española.

Este famoso italiano conocido también con el sobrenombre de *Luca fa presto*, nació en Nápoles en 1632. Su biografía y su arte han sido lo bastante estudiados para que no sea aquí preciso tratar de ellos. Vamos al único punto que nos interesa.

Giordano vino a España llamado por Carlos II. Llegó a Madrid en el mes de Mayo de 1692, acompañado de un hijo suyo, de su yerno y de dos discípulos.

Pintó en seguida dos grandes lienzos para la Capilla del Buen Retiro: *San Miguel venciendo a los ángeles rebeldes* y *San Antonio de Padua predicando a los peces*. Pasó a El Escorial y allí comenzó por decorar la bóveda y frisos de la gran escalera, representando en el techo *La Gloria* y en los frisos, diferentes *Episodios de la Batalla de San Quintín*. Estas obras produjeron en el Rey, en los cortesanos, en la comunidad de El Escorial y en cuantos lo visitaron, un entusiasmo indescriptible. Inmediatamente encargó el Rey que Giordano pintase diez bóvedas de la iglesia del Monasterio. Cuéntase que al propio tiempo se encargó a un eclesiástico que diera los asuntos para aquellas diez bóvedas y se le ocurrieron unos asuntos tan abstrusos que Giordano declaró su imposibilidad de poderlo realizar. Entonces se encomendó a Palomino que determinara otros asuntos y los que éste indicó fueron tan del agrado de Giordano que éste exclamaba al recibirlos: «¡Oh, estos sí que vienen ya pintados!» Giordano terminó aquellas diez enormes bóvedas en dos años. El éxito que obtuvo fué

LUCA GIORDANO.



"LA GLORIA."
Fresco.

MONASTERIO DEL ESCORIAL

muy grande y desde este momento quedó como árbitro y jefe del arte cortesano.

En Madrid, en los años siguientes, decoró el enorme techo del Casón en el Palacio del Buen Retiro (hoy Museo de Reproducciones Artísticas), en el que representó *La Alegoría del Toisón de Oro*, obra que consideramos juntamente con la de la escalera de El Escorial, como las dos mejores y más completas de cuantas dejó en España. Siguió a ésta la que hizo en el techo de la sacristía de la Catedral de Toledo, en la que representó *El descendimiento de la Virgen para imponer la casulla a San Ildefonso*, las que hizo en el Palacio Real de Madrid, y en la iglesia de Atocha, desaparecidas ambas, naturalmente, en la destrucción de estos dos monumentos, y las ya citadas en la iglesia de San Antonio de los Portugueses en las que son completamente de su mano aquellas que adornan los muros, y solamente se contentó con retocar (dícese que por haber sufrido a causa de goteras y averías del edificio) la que decora la cúpula que, como ya hemos dicho, es de Carreño y Rizi.

Al propio tiempo que hacía estos frescos decorativos, pintaba Giordano cuadros y más cuadros para Palacio, iglesias, conventos y particulares, mostrando en su enorme producción su ingenio y pasmosa fecundidad.

Se habrá notado que cuando hemos hablado de Giordano hemos censurado su influencia; entiéndase bien, que no es que censuremos su obra ni sus cualidades extraordinarias, fué un pintor de su tiempo con condiciones excepcionales; su arte ha sido juzgado y por lo tanto no hemos aquí de dar una opinión más; pero lo que sí repetimos, insistiendo siempre en lo mismo, es que su influencia en el arte español fué completamente perjudicial, puesto que terminó con la pintura tradicional, que aún se seguía cultivando en España y se marchó luego sin dejar nada más que sus obras.

Los españoles que trataron de imitarle poco consiguieron; el arte español realista y sobrio no se prestaba a producir obras del tipo de las de Giordano.

Creemos conveniente hablar de aquellos cuadros que hizo Giordano imitando obras de artistas españoles. Son conocidas y frecuentes las muchas que hizo de Ribera. Allí en Nápoles, donde Giordano

aprendió su arte, vió multitud de obras del pintor valenciano, aquellas obras eran muy apreciadas, y Giordano hizo de ellas imitaciones, facsímiles que pudiera decirse ejecutadas con una habilidad grande. Para personas poco acostumbradas a ver obras de Ribera, estas imitaciones son originales indudables.

Hasta en Museos y colecciones organizadas por conocedores, se ven a veces obras atribuídas a Ribera que no son sino ejemplares curiosos de estos cuadros del pintor italiano. Ya alguien ha hablado de algunas de estas obras. Cita como ejemplar *La Muerte de Séneca*, de la Pinacoteca de Munich.

El Catálogo de la Pinacoteca dice que Mr. Bayesdorfer creyó haber visto en este lienzo una copia de Luca Giordano. Compartimos esta opinión. También hizo imitaciones de Velázquez. Creemos que puede citarse como ejemplar de éstos, el titulado *A Betrothal* de la Galería Nacional de Londres y que está atribuído a Velázquez. No debe pasar inadvertido en este cuadro que la figura que se representa en el ángulo y que parece enseñar al espectador la escena principal, es a no dudar la imagen de Luca Giordano, como se deduce de la comparación que puede hacerse de ésta, con el retrato de Giordano que por él mismo se ve en el techo de la sacristía de la Catedral de Toledo.

A la muerte de Carlos II, acaecida en 1.º de Noviembre de 1700 y suspendidos los encargos de la Casa Real, la situación de este artista en España varió por completo.

Cuando Felipe V se posesionó del Trono le encargó algunas obras, pero pocas, los gastos de la guerra y la situación difícil de la política eran la causa de que la Corte se ocupara más de afianzar la situación, que de encargar obras de arte. Giordano buscó un pretexto para marcharse y cuando el Rey salió para Nápoles en 8 de Febrero de 1702, el pintor napolitano formó parte de la comitiva, decidido claro está, a quedarse en su patria. Así fué, en efecto.

Para alguien Luca Giordano abrió una nueva época en la pintura madrileña. Ya hemos dicho que no compartimos esta opinión. Ni aún siquiera dejó la influencia que por el arte que producía hubiera sido de esperar.

Al terminar el siglo XVII moría el rey, y con él, daba fin la Casa de Austria y se cerraba una época de la Historia de España.

Si en las conferencias que con el título de *La Pintura Española bajo los Austrias*, comenzadas el año pasado con *Los Pintores de Felipe II*, y terminadas éste con las de Carlos II, he conseguido fijar aunque sea ligeramente esos dos momentos, principio y fin de aquel siglo de oro, me doy por satisfecho. No fué otro mi propósito, y al realizarlo sólo me resta daros las más efusivas gracias por la paciencia que habéis demostrado escuchándome.

LAS MAJAS DE GOYA

Conferencia dada en Bilbao el año 1915.

En el magistral Bosquejo de Arte español» con que inauguró el Sr. Cossío una serie de conferencias, hizo, entre otras afirmaciones, la muy atinada de que de todas nuestras manifestaciones artísticas, una tan sólo, la pictórica, es la universalmente conocida por su valor y méritos absolutos y por ser la única también que ha influído, determinando con sus características de expresión, de fuerza, de violencia, su singularísima personalidad en la historia y el desarrollo del arte en el mundo.

Y si el Sr. Cossío, en vez de haberse propuesto hacer lo que él llamó un Bosquejo del arte, hubiera entrado en el estudio de nuestra pintura y de sus trascendencias, habría afirmado seguramente que la influencia de la pintura española en el arte universal, se debía a tres grandes figuras, a tres pintores, según lo confirma la crítica, la fama y hasta el valor material que han alcanzado sus obras: El Greco, Velázquez y Goya.

El Greco y Velázquez, sabiamente estudiados, tienen definido su lugar, su posición, en la historia del arte. De Goya no puede decirse otro tanto. Creo que si se pusiera a discusión cuál era su lugar, si entre los artistas antiguos o entre los modernos, la opinión se dividiría y no se llegaría a un acuerdo. Yo desde luego votaría en contra de ambos lugares. No se pasa así bruscamente de un arte a otro, de un ideal a otro distinto; esos cambios se producen en un período de negaciones, primero, de afirmaciones, luego, de dudas y rectificaciones antes y después, hasta que el nuevo rumbo se oriente y se define. El momento capital de la transformación en arte y en todo,

es precisamente lo que en pintura representa Goya y por eso sus obras no son ni de antes ni de después de ese momento histórico, sino del momento mismo.

Si en Madrid llegáramos al fin a ordenar nuestra riqueza artística, si algún día el criterio y el buen gusto imperaran en la esfera oficial y consiguieran presidir la guarda y la exhibición de nuestras admirables colecciones de pinturas, tendría que haber necesariamente un Museo de arte antiguo, un Museo Goya y un Museo de arte moderno.

Goya vivió en tiempos mucho más próximos al nuestro que las restantes grandes figuras del arte español; pero las noticias de su vida llegan a nosotros tan alteradas por todo género de cuentos y leyendas, admitidas por la imaginación popular, que no es fácil cosa ir depurando la verdad. Y no debe olvidarse que la vida de este artista va unida íntimamente a su producción, y que tiene aquélla para el estudio de ésta, un especial interés. Goya, en su larga carrera, cambia mucho como pintor, como creador diremos más bien, y si se estudian esos cambios se verá que coinciden exactamente con los acontecimientos de los que fué siempre testigo y a menudo víctima. Yo creo apreciar en su fecunda producción dos inspiraciones distintas. Hay un Goya del siglo XVIII, y un Goya del siglo XIX. La edad de los cincuenta y pico de años en el artista coinciden aproximadamente con este cambio.

Si Goya hubiera muerto a esa edad, sería pintor de las decoraciones murales del Pilar de Zaragoza, del Palacio de Godoy, de San Antonio de la Florida, de los retratos no más que medianos hechos en su juventud y de aquellos otros que produjo en los primeros años de su edad madura, verdaderas maravillas como originalidad y colorido, que bastarían para colocarle en el divino triunvirato con el Greco y Velázquez, y su obra, fiel reflejo y consiguientemente evocadora de toda una época, sería perdurable. Pero estimo que nadie podría afirmar que Goya era un pensador profundo, un carácter, un filósofo, un genio, en toda la acepción de la palabra. Y Goya lo fué. De pocos pintores puede decirse otro tanto; lo fué por la producción de esta segunda parte de su vida, en la que con el pincel, con la pluma y con el buril creó una obra de observación y de ac-

tualidad en sus días, pero en la que puso tal profundidad de pensamiento, a la que dió tal universalidad y tanta trascendencia que la hizo esencialmente humana y desdichadamente de eterna actualidad. En lo que él llamó *Caprichos* y *Proverbios, en sus Visiones,* y más tal vez que en nada en los *Desastres de la guerra,* obras todas de una enjundia y de una fuerza de pensamiento insuperables, supo expresar en páginas satíricas y trágicas todo el desprecio y la indignación de su profundo pesimismo, y tal vez no hay en arte nada más elocuente que aquellas obras de Goya, como execración de la política de conquista y de las luchas fratricidas de pueblos contra pueblos.

Pero el estudio de todo esto, por breve que fuera, merecería un curso completo. Dejando para otra ocasión el estudio de conjunto, me limitaré a escoger para esta sesión un aspecto del artista pintoresco y ameno, el de sus majas. Servirá de pretexto, al menos, para mostrar alguna de esas figuras pintadas por Goya y desconocidas:

El Diccionario de la lengua Castellana por la Real Academia Española, dice al llegar a la palabra majo:

«Majo, majá. adjetivo. Dícese de la persona que en su porte, acciones o vestidos afecta un poco de libertad y guapeza, más propia de la gente ordinaria que de la fina. 2.ª acepción. Ataviado, compuesto lujoso.»

Yo pienso que podría consignarse otra tercera acepción, al menos es corriente en el lenguaje vulgar, y que es la que diría aproximadamente:

Majos son aquellos personajes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX que vestían los trajes populares que después se generalizaron más o menos en todas las clases de la sociedad.

En esta acepción estarían mejor incluídas las majas de Goya, así con sustantividad, dando el calificativo no ya al traje tan sólo sino al que lo lleva; buena prueba de que así se interpreta es que la maja más famosa de cuantas majas han existido, la Maja echada de Goya, sigue siendo tal, aun cuando se quitó el traje típico y se nos presenta desnuda de los pies a la cabeza.

Las primeras obras, mejor diré, el primer conjunto o serie de obras en que Goya se sirvió de modelos populares, de aquellas majas y chisperos que tan famoso habían de hacerle después, fueron los ejemplares o modelos, verdaderos cuadros pintados al óleo sobre imprimación roja, que habían de servir de originales para los tapices que se hicieran en la fábrica de Santa Bárbara. Data el primero de ellos del año de 1776.

Corrían los mejores tiempos del reinado de Carlos III; dirigía la política el conde de Floridablanca, y el Rey y sus ministros impulsaban a la nación en un sentido progresivo y práctico. El planteamiento de industrias eminentemente artísticas fué protegido por el Rey, quien el mismo año que fundaban en el Buen Retiro una fábrica de porcelana, desarrollaba la fabricación de tapices, ya de largo tiempo instalada en Madrid.

Antonio Rafael Mengs era en esta época el pintor que regía la marcha del arte cortesano. El fué quien, comprendiendo que lo primero que necesitaba la fábrica de tapices para salir de su estado de atraso y postración eran nuevos modelos, llamó a Goya entre otros pintores, con objeto de encargarle cartones; este es, como es sabido, el nombre con que se designa a los modelos en el arte de la tapicería.

Goya salvó la situación. Rompiendo de lleno con lo tradicional y rutinario, produjo desde el año de 1776, en que entregó el primero hasta el de 1791, en que entregó el último, esa serie de cuarenta y cinco cuadros tan originales como atrayentes conocidos por los cartones de Goya y que hoy se conservan en el Museo del Prado.

Desde los primeros que pintó, el titulado *La Merienda*, se descubre un modo de interpretar el natural muy diferente del amaneramiento y la falta de carácter que dominaban en el arte de otros pintores. Los tapices que, según estos modelos, habían de hacerse estaban destinados a los Reales Palacios de El Pardo y El Escorial, donde sus decorados vetustos y sus muebles en desuso, imponían una renovación total en consonancia con el gusto del tiempo. El acierto de Goya en esta ocasión, fué la eleccción de los asuntos: todos



LA MERIENDA.



[illegible]

[illegible]



[illegible]



[illegible]

[illegible]

ellos representan escenas populares al aire libre, graciosas muchas, dramáticas algunas, pintorescas todas, llenas de vida y de intención, y el pueblo con sus mejores trajes de manolos, de majas y de chisperos, entró por vez primera de mano del artista como elemento decorativo en aquellos palacios españoles que dos siglos antes fundaron Carlos V y Felipe II.

No es cosa de que veamos la serie de estos cartones en que más o menos se representan figuras de majas. Recordemos tan sólo algunos de ellos.

El pelele. El asunto no puede ser más sencillo. Cuatro mozas con trajes populares se divierten manteando a un pelele en la pradera del río de Manzanares. Está pintado el año de 1791. Es de los más finos y ligeros de color y típico como representación de esta serie de escenas campestres. Como la mayoría de estos cartones, no carece de intención ni de gracia, si bien disimulada con un aspecto de sencillez en consonancia con el asunto. No puede decirse de éste ni de los demás tapices de la serie, que sean como concepción de obra de gran originalidad. En la época en que fueron hechos se habían ya producido en varias escuelas de pintura, especialmente en la francesa, multitud de obras de carácter popular y de este género, de modo que en este respecto no son una novedad. La originalidad está en la disposición particular que supo darlas y el sabor tan castizo, tan nacional y tan de su época que Goya imprimió a estas creaciones. Compárese ésta con cualquiera de las escenas campestres representadas por Watteau, por ejemplo, y se apreciará la verdad y el refinamiento respectivamente, las características de las escuelas española y francesa en este tipo de obras.

Un paseo en Andalucía. Así se titula en el catálogo del Museo este otro cartón que también se llamó en tiempos *La maja y los Embozados.* En él una maja de rumbo, una dama vestida de maja, acoge amablemente a un majo que se le acerca embozado, con montera granadina y espada de taza y gabilanes. Frente a ellos, y más en primer término, otro majo embozado hasta los ojos, observa, y no parece muy satisfecho de lo que presencia. Varios personajes al fondo esperan el desarrollo de esta escena de galantería española, como la ha llamado Mauricio Barrés.

Esta obra es, en su tonalidad general, más obscura que casi todas las de la serie. Puede observarse que el fondo de paisaje es convencional; Goya en esta obra se preocupó especialmente de los personajes, y el fondo no tiene otro objeto que el de entonar y componer la escena representada.

Al asunto de este tapiz va unida una tradición que como se verá, es totalmente falsa. Se decía en ella que la protagonista era la duquesa de Alba y los enamorados rivales los toreros Romero y Costillares según unos, y Romero y Pepe-Hillo, según otros. Nada de esto puede ser exacto. Este modelo de tapiz se entrega en la fábrica el 12 de Agosto de 1777. La famosa duquesa de Alba de aquel tiempo, había nacido en 1762 y no tenía, por tanto, más que de trece a catorce años cuando se ejecutó esta composición, suponiendo que no fuera hecha sino meses antes de su entrega. Tampoco los toreros, si es que son toreros, pues a mí más me parecen señorones vestidos de majos que no diestros del tiempo, pueden ser los citados. Pedro Romero tenía en 1777, veintidós años y cualesquiera de esos dos galanes representa más edad por su aspecto y corpulencia. En cuanto a Pepe-Hillo, que había nacido en 1768, tenía en la fecha del tapiz nueve años. Como éstas, son muchas de las tradiciones que se han forjado acerca de Goya y de sus obras.

La gallina ciega. Figura este cartón con el número 44 de la serie; es, pues, de los últimos y de los más célebres, a juzgar por el número de veces que ha sido reproducido. Representa cuatro señoras y cinco caballeros, en traje de majos, jugando al conocido juego de la gallina ciega o del cucharón, a orillas del Manzanares. Por ser uno de los más acabados, de los hechos sin duda con mayor cuidado, puede tomarse como tipo de lo que Goya estimaba que debía de ser un cartón para tapices.

Obsérvese aquí la luminosidad del ambiente. Contrastaba esta luminosidad con la antigua pintura, sombría y obscura en general. Puede apreciarse en esta composición, el estudio perfecto de esa luz finísima y tan peculiar de la meseta castellana. Goya en esta y otras obras, inició esa resolución de cielos y paisajes llamada luminista y que desarrollada después ha dado en nuestros tiempos sus mejores frutos.



GOYA.







FRESCOS DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

MADRID

En ese movimiento artístico se han distinguido modernamente varios paisajistas españoles, uno singularmente que, observador fiel del natural y enamorado del paisaje y las ciudades castellanas, continuó esta tradición española en consonancia con el modernismo de la época actual.

Una composición saliente en la numerosa producción de Goya, es la decoración de la Iglesia de San Antonio de la Florida. Es una composición de carácter religioso; pero la parte episódica tiene en ella tal importancia, que bien puede considerarse con sus ciento y pico de figuras representadas como un conjunto de escenas populares en las que las madrileñas lucen sus mantillas de tira y sus trenzas, acompañadas de los majos, chisperos, y corredores de las cuatripea con su coleta y redecilla, calzón y chupetín, capote de mangas y sombrero apuntado. Goya, enamorado de la nota pintoresca que daba el pueblo de su tiempo, no se contentó con llevarlo en sus creaciones a los salones de los palacios, sino que también hízole intervenir en las decoraciones de las capillas. Sería omisión imperdonable hablar de las majas de Goya y prescindir de estas de San Antonio de la Florida.

Represéntase en la media naranja a San Antonio realizando un milagro: la resurrección de un muerto con objeto de que revele quién ha sido su matador, pues la muchedumbre acusa injustamente a un inocente. Y la muchedumbre, que la componen grupos formados por majas, majos y chiquillos, paseando precisamente en la Florida, paseo entonces de moda en Madrid, es la que llena todo el resto de la composición. Ruego que se observe la ligereza de su ejecución y ciertas finezas, en el fondo, por ejemplo, donde las masas de color están logradas por un procedimiento nuevo sin duda y muy particular de que después he de hablaros, pues lo estimo curioso.

Ante todo, lo que más llama la atención en este conjunto de pinturas, es su originalidad, manifestada en su asunto, en su disposición y en su colorido. Yo no conozco nada que hubiera podido servir de precedente artístico a Goya en esta ocasión.

En la bóveda de la entrada, en los arcos de las capillas, en los

lunetos de las ventanas y en las pechinas, donde se representan ángeles y niños que vuelan y sostienen cortinajes, es donde se encuentra la parte que pudiéramos llamar de fantasía.

Pero no son estos los ángeles que han pintado todos los pintores, seres celestiales criados por Dios para su ministerio. Son éstos seres carnales con moños y faldas de gasa, con fajas de colores vistosos que ciñendo el cuerpo, dejan apreciar sus formas, y nos dan a conocer su sexo, el sexo femenino. Su divinidad es dudosa, el pintor religioso podrá ser discutido, pero el artista de delicadeza exquisita, de gusto refinado y de encanto plástico, triunfa en toda la línea, haciendo olvidar sus libertades y sus extravíos.

Estas pinturas son conocidas con el nombre de los frescos de San Antonio de la Florida. No es esto rigurosamente exacto. Hay algo al fresco como lo indica el trozo del punzón aún visible. Pero casi todo en ellas, está pintado al temple, o retocado al temple con cola. ¿Porqué no se sirvió Goya de la pintura al fresco, que parece la más apropiada para estas decoraciones murales? Tal vez fué por no hallarse sujeto a las limitaciones de una paleta reducida, como es siempre la de la pintura al fresco, y poder enriquecer el colorido y realizar multitud de finezas que lo pequeño de aquella iglesia permite que se aprecien y saboreen perfectamente. El vermellón, ciertos verdes y dos morados que aquí abundan, son colores al temple; la cal de la pintura al fresco los hubiera matado.

¿En qué consiste la pintura al temple? Todas las clases de pinturas se agrupan por su calidad en tres tipos: pintura transparente, de la que se puede tomar como modelo la acuarela; pintura opaca, de la que puede servir de tipo el pastel; y pintura mixta, tipo la pintura al óleo, con cuyo procedimiento se pueden lograr transparencias que se aproximen a las de la acuarela o trozos, por el contrario, totalmente opacos, gruesos de color y empastados.

La pintura al temple, la de estas composiciones, entra de lleno en el segundo grupo, en el de la pintura opaca. El material empleado, se asemeja al pastel; en el pastel se usa el color en polvo casi puro, dispuesto en lápices o barras pastosas; en el temple el color, una vez molido, se humedece, al ir a usarlo, con líquidos glutinosos y calientes, generalmente y como en este caso, con agua de cola. Este procedi-

miento es uno de los más antiguos en el arte de la pintura y fué el más empleado hasta la aparición del óleo. Después cayó en desuso y en nuestros días casi tan sólo se utiliza en la pintura de las decoraciones de teatro, y aún muy modificado, pues ya no es el color en polvo disuelto en el momento de ir a usarse, sino preparado industrialmente y a menudo vendido en botes que contiene la disolución. Sus ventajas están en su aspecto mate que le da una fineza muy agradable, en lo fácil que es de manejar para llenar grandes espacios, y en lo rápidamente que secan. Por esto precisamente las pinceladas quedan muy marcadas; todos habréis apreciado en una decoración de teatro, cuando se ve de cerca, las pinceladas grandes, las brochadas definidas, marcadas; podrían contarse. Pues con arte más fino y con técnica más sabia, yo creo reconocer en estas pinturas de San Antonio de la Florida, el procedimiento mismo que el que hoy pueda usar un decorador al pintar una decoración. Y ello es debido tan sólo al procedimiento, a la clase de pintura empleada, la pintura al temple. Basta fijarse en las pinceladas que determinan los bordados o adornos de las cortinas que sirven de fondo a estas figuras, para apreciar que no están pintadas ni al óleo ni al fresco; hubieran entonces resultado las pinceladas más fundidas, nunca tan marcadas, tan cortadas como lo está aquí. Eso no se puede lograr más que al temple o a la acuarela, y como naturalmente esto no ha podido hacerse a la acuarela, está al temple sin duda alguna. Y esas pinceladas se repiten, si bien no tan marcadas en toda la composición, en los perfiles de las figuras, en sus facciones, en sus trajes y adornos, en todo lo que es línea, dibujo, acentuación. Están hechas naturalmente con pinceles o con brochas más o menos gordas; pero... y esto es lo curioso, todas esas pinceladas se destacan sobre fondos lisos, suaves, sobre medias tintas o sobre obscuros, nunca muy obscuros y jamás negros, que tienen una ligereza muy particular. ¿Cómo está esto conseguido? Fijémonos aquí en las faldas de estos ángeles o en los fondos de las cortinas; y fijémonos también en los fondos de los conjuntos. Esto no está pintado ni con pinceles ni con brochas, ni aún con aquellas llamadas de peine que por ser planas son las más propias para llenar de color grandes espacios con pocas brochadas. Hay aquí una igualdad en la imprimación,

una fusión, que no acusa el paso de la brocha. Al temple necesariamente hubiera quedado huella de la pincelada, líneas, aguas cortadas, algo de lo que aquí no se encuentra el menor rastro.

Y no es esta observación sólo mía, recuerdo que algunos técnicos, autoridades en estas materias, miraban y remiraban esta decoración de San Antonio de la Florida, sin dar con el procedimiento que empleara Goya, llenando espacios grandes de color sin valerse de pinceles ni brochas.

Más la casualidad que mi acierto, creo que ha hecho que yo diera últimamente con la explicación de este curioso problema de técnica. Entre los documentos ya publicados acerca de Goya, hay uno al parecer de poca importancia y en el que creo que nadie ha parado mientes. Es la memoria, más bien lista de gastos, que un industrial de Madrid presentó acerca de los que ocasionaron la decoración de esta capilla. Dice así:

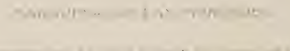
«Memoria de los géneros de pintura que yo D. Manuel Ezquerra, vecino del Comercio de esta Corte he entregado a D. Francisco Goya pintor de Cámara de S. M. (que Dios guarde) para la obra de la Capilla de San Antonio de la Florida, que ha pintado de Real Orden de S. M. en este año de 1798, que con expresión por menor es en la forma siguiente:»

Y aquí viene una larga lista, que no he de leer, de papel, colores, brochas, cola fuerte, etc., etc. Está hasta el alquiler de coche para ida y vuelta del Sr. D. Francisco Goya desde su casa hasta la ermita de San Antonio, que costó 6.240 reales, al respecto de 52 reales todos los días, desde primero de Agosto hasta que se remató la obra.

Pues entre todas esas partidas hay una que dice: «70 reales por una libra y tres cuarterones de esponjas lavadas finas». Es ese, a mi juicio, el sencillo secreto de la particularidad de esta técnica. Todos esos fondos tan iguales, tan finos, tan vaporosos, no están hechos a fuerza de pinceladas, sino tan sólo colocados con una pasada rápida y ligera de esponjas empapadas en color. Con este antecedente, yo ruego a los que se interesen por estos problemas de la pintura, que vuelvan a ver esta capilla de San Antonio, y creo que quedarán convencidos, como yo lo estoy, del procedimiento singular con que aquello está ejecutado.







En nuestros días algunos pintores decoradores lo usan también en fondos lisos, pero en la época de Goya y en todas las épocas, para fondo de figuras y paisaje de fondos utilizar esponjas en substitución de pinceles, creo que constituye un caso tan original como curioso y único. A la singularidad de toda aquella composición por su asunto, disposición y colorido, puede añadirse esta obra de procedimiento y de técnica.

Y veamos ahora algunos retratos de Goya con trajes típicos de la época.

Empecemos por arriba.

La reina María Luisa. Lleva basquiña negra de seda, corpiño color de naranja, manga corta y mantilla de blonda. Ateniéndonos a la acepción rigurosa de lo que es el traje de maja, que lleva consigo algo de muy vistoso en su color, en su forma y en su corte este de la reina no es un traje típico de maja, pero su novedad en aquellos años, la innovación que representa, lo influído que está de las modas del pueblo, la mantilla, la basquiña, el peinado, el lazo de la cabeza, y el zapato blanco bordado y de tacón alto, nos da las características del vestido de las clases populares. Debe recordarse que una pragmática de la época prohibía a las damas llevar el traje de maja por lo llamativo que resultaba. Por ello las damas muy en viso, la reina la primera, transigieron e inventaron esta moda, este vestido corte de traje de maja pero sin colorines, negro o con colores poco vistosos.

El retrato que aquí veis, no es el de el Museo, es el que se conserva en el Palacio Real, en mi criterio muy superior al del Prado que lo considero una bella repetición, por el mismo Goya, de este primero hecho ante el original.

Goya había sido nombrado pintor del rey el año de 1786 y ascendió a pintor de Cámara en 1789. Probablemente de esta fecha será esa serie numerosa de retratos de Carlos IV y María Luisa. La figura del rey aparece en todos ellos con la misma actitud tiesa y sólo se distinguen unos de otros en el uniforme distinto o en el color del traje. En cuanto a la reina aparece en ellos con un enorme sombrero con cintas y plumas, que descansan en los bucles.

Pero después de aquellos años, en los últimos del siglo, consiguió el pintor, ya famoso entonces, que las reales personas le concedieran las sesiones necesarias para hacer esa serie de retratos admirables que hoy se conservan en Palacio y en el Museo del Prado.

Los biógrafos de Goya no han precisado la fecha exacta de toda esta serie de cuadros; sólo se sabe que el más importante de todos, el grupo de la Real Familia, el famoso, *La Familia de Carlos IV*, es de 1800.

Unas cartas, desconocidas hasta hoy, que se guardan en el Archivo Secreto de Palacio, cartas de carácter íntimo, de la reina María Luisa a Godoy, nos dan la noticia exacta de los años y aún meses y lugar en que cada uno de estos retratos están pintados. Sólo he de leer los párrafos en que se refiere a los cuadros de Goya.

Este retrato que hoy se conserva en Palacio, es el primero de la serie. Dice una de las cartas:

«San Ildefonso 24 de Septiembre de 1799. Me retrata Goya de mantilla de cuerpo entero: dicen sale muy bien y en yendo al Escorial lo hará a caballo, pues quiero retrate al Marcial.»

Sabemos, por otra carta, que el Marcial era el caballo regalo hecho por Godoy a la reina poco antes. El retrato ecuestre, que es sin duda el que hoy se guarda en el Museo del Prado, en el que la reina cabalga sobre el Marcial a horcajadas, según la costumbre de la época, y vestida con el uniforme de coronel de Guardias de Corps, está pintado poco después según otra carta:

«San Lorenzo 9 de Octubre de 1799: El retrato a caballo con tres sesiones ha acabado para conmigo y dicen se parece aún más que el de mantilla.»

En 15 de Octubre dice en otra carta la reina a Godoy:

«También me alegro te gustasen los retratos, y deseo saque bien las copias Goya para ti: también quiero tengas otra copia hecha por Estevez del de mantilla y del de a caballo para que tengas al Marcial siempre vivo o presente.»

La copia que Goya hiciera del de a caballo la desconozco, la del de mantilla será probablemente la del Museo del Prado, cuadro idéntico a este de Palacio; creo que se aprecia que es repetición por la ligereza con que está ejecutado.

Acerca de la fecha precisa en que fué pintada la gran composición de *La familia de Carlos IV*, hay otra carta del año siguiente en que dice la reina:

«Aranjuez 22 Abril 1800. Amigo Manuel; mucho nos alegramos estés bueno, así como tu mujer, esperando siga bien hasta salir de todo: también nos alegramos se retrate, y si Goya puede hacer allá la obra nuestra bien y parecida más vale allá la haga, pues de ese modo nos libramos de molestias, pero si no sale bien que venga, más que nos mortifiquemos........»

Y el rey, el propio rey, escribe en esta carta misma de su puño y letra:

«Que Goya haga el retrato de tu mujer y en acabándolo venga al sitio para hacer el retrato de todos juntos.»

Esto demuestra que la fecha de 1800 atribuída al famoso retrato de familia era exacta, y además nos da a conocer la fecha del bellísimo retrato de la esposa de Godoy, la duquesa de Chinchón, que es sin duda el que de largo tiempo se conserva en el Palacio de Boadilla, y cuya fecha se desconocía.

En 9 de Junio de 1800 escribe la reina a Godoy en otra carta fechada en Aranjuez:

«Mañana empieza Goya otro retrato mío; todos los demás están concluídos y están muy propios.»

Y en otra carta fechada en 14 de Junio dice:

«Goya ha hecho mi retrato que dicen es el mejor de todos: está haciendo el del rey en la casa del labrador: creo saldrá igualmente bien........»

Este retrato del rey será probablemente el ecuestre del Museo, y este último retrato de la reina que tanto ella misma celebra en la carta, será seguramente el que se conserva en Palacio en que viste traje blanco con adornos amarillos, y destaca su figura sobre un fondo gris perla precioso.

La Duquesa de Alba. Y volvamos a las majas de Goya. Doña María Teresa Cayetana de Silva, décimatercera duquesa de Alba, fué una mujer poco vulgar. Era lo que pudiéramos llamar una moder-

nista de su tiempo. Rompiendo con las tradiciones rigoristas de la aristocracia española, hizo una vida independiente y despreocupada, que la granjeó desde luego la simpatía del pueblo, el asombro de la clase media y la enemiga de los linajudos sus iguales.

Arrogante, esbelta, gentil y graciosa, de tez blanca y pelo negro, expresiva e inteligente, triunfó en Madrid la duquesa de Alba, compitiendo con la de Osuna y aún con la misma reina, a las que igualaba en lujo y esplendidez y superaba en belleza.

Aficionada y protectora de las Artes y modelo ella misma admirable para un artista refinado como Goya, la de Alba y el pintor tenían fatalmente que encontrarse y entenderse. Sus relaciones artísticas fueron origen de amistad, de protección y de simpatía. La intimidad de ambos personajes ha pasado a la historia. El caso se prestaba para hacer de él una leyenda, y la leyenda se hizo. Contarla sería largo; destruirla, más largo todavía, aun cuando no escasean los datos para ello. Pero en uno y en otro caso saldríamos necesariamente del estudio sereno del arte para entrar en la chismografía más o menos erudita, y estimo que no vale la pena.

Sólo y de pasada sí debe consignarse que todo aquello extraordinario que la tradición cuenta a este propósito es totalmente falso. En los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siguiente es la época en que la intimidad del pintor y la duquesa fué mayor, y entonces ella tenía treinta y pico de años, y Goya no andaba muy lejos de los sesenta, lo cual unido a que estaba enfermo y sordo como una tapia, parece no eran las condiciones más a propósito para hacer de él el galán audaz y terrible que nos cuenta la fábula.

Lo que sí es cierto, lo que debe afirmarse porque trasciende a la producción del artista, es que Goya, desde que conoció a la de Alba, se impresionó de la esbeltez de su tipo, de las líneas de su cuerpo, de la gracia de su figura y las recordó después mil veces al hacer los dibujos, las aguas fuertes y aquellas figuritas pequeñas tan picarescas como artísticas, hechas de memoria. La duquesa falleció en plena juventud el año 1802, pero en el artista perduró el recuerdo de la silueta grácil de su amiga y protectora y perduró durante toda su vida, pues aún en los últimos dibujos hechos por Goya en Burdeos, cuando el pintor había pasado de los ochenta

años, reconocemos como sombra lejana en las líneas ya poco firmes del lápiz o la pluma temblona, la gentil figura; el mismo modelo que treinta años antes inspiró un amor de artista.

Goya hizo de la duquesa multitud de retratos copiados del natural. Los hay de cuerpo entero, de media figura, en actitudes diversas y con fondos varios. Especial importancia tiene el tan conocido que se conserva en el Palacio de Liria.

Yo presento este otro, en el cual se la representa con traje de maja, que es por hoy lo que nos interesa. Además, no creo que sea conocido para muchos de vosotros.

Salió de España ya hace años. Yo le vi en París, en 1905. Fué a parar después a la Sociedad Hispánica en Nueva York, donde se conserva como una verdadera obra maestra de nuestra pintura.

Viste el personaje traje negro con mantilla del mismo color, y chaquetilla de amarillo intenso. Se destaca la figura sobre un cielo muy fino azul grisáceo y un paisaje soñado, un paisaje a lo Corot, tan fino como el cielo. En la arena del primer término aparece el nombre de Goya, al que ella señala con la mano como indicando que está a sus pies, y sin duda para ella está puesto, pues está al revés, es decir, para que lo lea derechamente el personaje.

Que la moda de estos trajes estaba generalizada entre las damas de la aristocracia, y que Goya se complacía en retratarlas con ellas, lo prueba el número de cuadros que hay de este género.

El de la Condesa de Fernán Núñez, la antecesora de los duques del mismo nombre, está firmado en 1803 ó 1805: la última cifra está borrosa y no se puede leer bien. Es obra muy apreciable como carácter y como colorido, pero carece del encanto del retrato de la de Alba.

El de Doña Isabel Corvo de Porcel, que se conserva en la Galería Nacional de Londres, es el de una rubia bella y arrogante, a la que por su tipo poco español, parece como que se la despega y no lleva bien la clásica mantilla y el traje de aquellos tiempos.

De color es muy acertado, el sonrosado de la tez del personaje y el rosa del traje hacen un bello contraste con el negro de la mantilla.

Dos Majas anónimas. Inéditas y desconocidas en España son: una, la representada de cuerpo entero al aire libre y descansando

sobre uno de estos paisajes típicos de Goya en esta clase de cuadros. Es la figura menor que el tamaño natural; de unos tres cuartos aproximadamente. Las facciones muy caracterizadas y el aspecto general de la figura, hacen pensar que este cuadro sea un retrato. Ha sido reproducido exactamente o con ligeras variantes, diferentes veces por su autor. Una de estas repeticiones más pequeña y no muy feliz por cierto, es la que conserva el Museo del Louvre. Yo exhibo éste que lo estimo el más fuerte de todos, el más rico de color y creo que indiscutiblemente el primero. Perteneció a la colección del Marqués de Remsa y decía que era conocido en España, pues hace más de cuarenta años que salió de aquí. Tampoco sé que se haya publicado. Lo vi y pude estudiarlo en París, hace poco. Vendióse a buen precio. Desconozco su actual paradero.

La segunda de las majas inéditas es un busto de gran interés, que se encuentra en Bélgica, en una colección particular. Estuvo en Alemania; lo enviaron aquí en consulta hace años; entonces lo vi por única vez; creo que pocos tuvieron la suerte que yo; estuvo tan sólo unos días y fué a parar, como digo, a Bruselas, colección Van Geldern.

Se observa que está hecho con especial cuidado. El encanto físico del modelo, su simpatía o lo que fuera, hizo que el pintor no despachase esta obra como tantas otras de su mano, de las que él mismo dijo que no eran sino carantoñas de munición.

Aquí puso cuanto sabía, sin salir de su técnica ligera en esta ocasión especialmente suelta y aceitosa. En la parte posterior del lienzo dice: Rita Molinos. He pensado si esta cabeza será tan sólo un fragmento de cuadro; de todos modos la disposición y proporciones están bien y resulta muy original. Tan sólo dos colores, magistralmente combinados, llenan este lienzo, el de la tez sonrosada y fresca de Rita Molinos y el negro de la mantilla y del fondo.

La mirada dulce y expresiva en estos ojos, la boca entreabierta, la vida toda que respira el modelo, hacen de este busto una obra sugestiva en la que Goya lució todo su saber. Se desconoce la fecha en que fué pintado; pero a juzgar por su técnica debe atribuirse a los primeros años del siglo XIX. Es, además, un excelente trozo de pintura para estudiar en él los procedimientos de Goya. Esos encajes,



LAS MAJAS AL BALCON

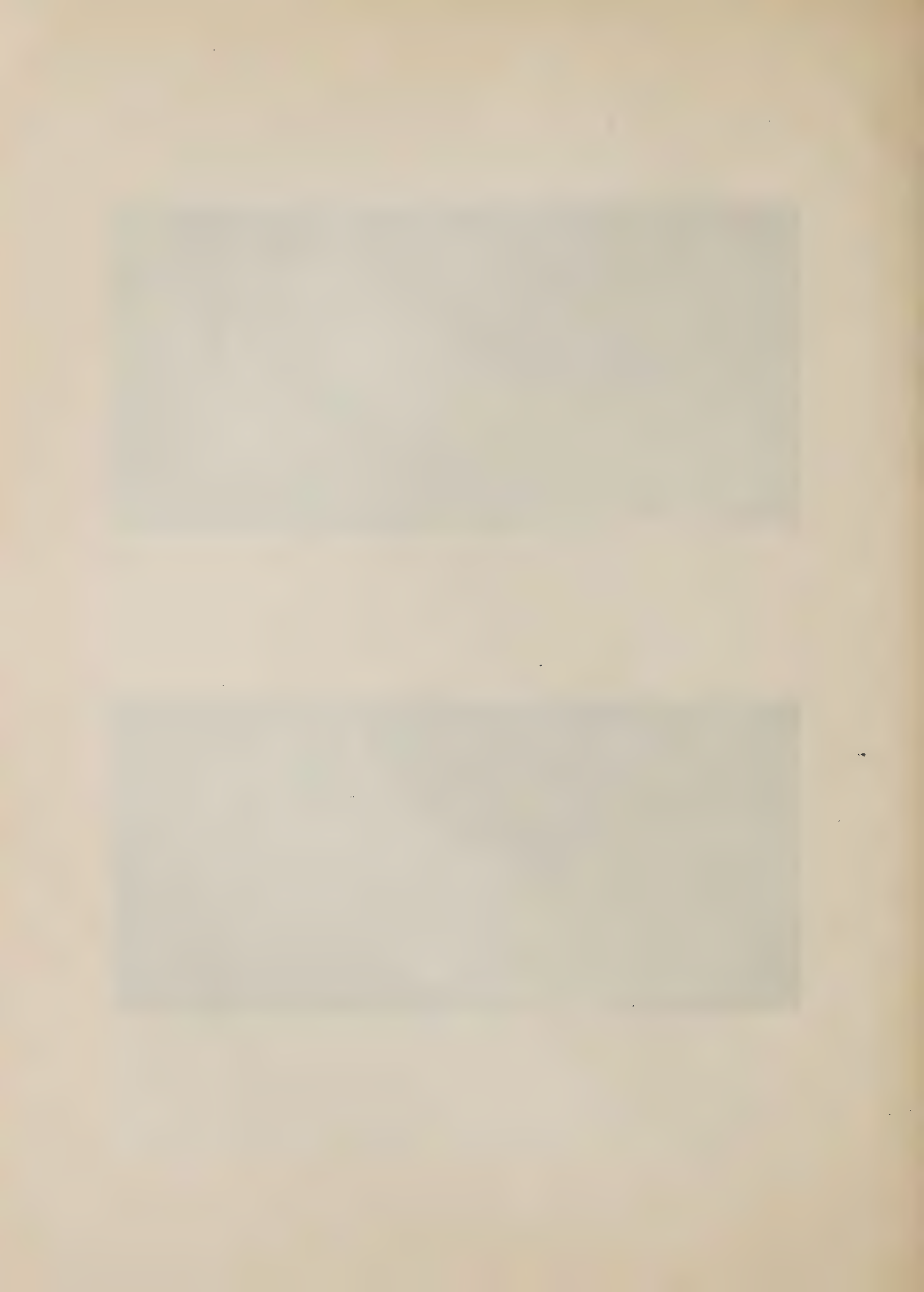
COLECCIÓN HAVEMEYER.
NEW YORK.











los calados de la mantilla, que destacan sobre la carne que cubren a medias, son tan particulares de Goya, que valen mil veces más que una firma. Los copistas e imitadores de Goya conocen bien estos procedimientos; a estos imitadores conviene clasificarlos en dos grupos: el de aquellos que buscan el aprender, el estudiar en las obras del maestro su fineza, su toque gracioso, su ligereza para reproducirlas después lo mejor posible, cosa perfectamente legítima, artística y honorable, y el de aquellos otros que usando un lienzo viejo, más bien buscan hacer un facsímil, que una copia, que no es la misma cosa; lo patinan después hábilmente y lo lanzan por el mundo a ver lo que ocurre. Pero unos y otros, al llegar en su trabajo a la resolución de estos trozos, encuentran dificultades insuperables; es indudablemente esta técnica de Goya de una dificultad extraordinaria, disimulada con una sencillez suprema. Esas carnes a medio cubrir por mantillas y blondas, las pintaba por dos procedimientos.

Ora los hacía en una sola sesión logrando el efecto tan sólo por la combinación de colores, ora pintaba la parte carnosa, prescindiendo del resto, y después, cuando aquélla estaba mordiente, a medio secar, con una veladura y con algunos toques graciosos, colocaba el calado, dando el efecto completo de la realidad. Son cosas estas más fáciles de explicar y aun de reconocer que de imitar.

Con el asunto de dos majas a un balcón y dos embozados misteriosos, detrás, en la penumbra, ha hecho Goya varios lienzos. Creo que es éste el mejor de todos ellos. Perteneció al infante Don Sebastián y hoy se conserva en la colección Navemeye en Nueva York. La maja de la derecha viste traje negro y cubre su cabeza con mantilla blanca; la de la izquierda por el contrario, lleva mantilla negra y viste traje blanco. La técnica de esta obra es muy suelta, da la sensación de una obra abocetada pintada más con el pensamiento que con los pinceles. Y bien digo, pues en la parte de primer término la más iluminada, está puesto el color tan sólo con espátula y cuchillo; las caras de las majas algo tienen de caretas y algo de extraña tiene toda esta composición tan magistral como técnica, tan popular, tan reproducida y aun tan imitada. Debe atribuirse a una época adelantada, del autor, ya en pleno siglo XIX.

La Maja vestida y la Maja desnuda. Pero entre tanta maja popu-

lar y tanta dama vestida de maja que Goya pintara, ninguna es tan famosa como aquella que, retratada dos veces en igual postura, vestida la una y desnuda la otra, se conserva hoy en el Museo del Prado. Es la maja de Goya por antonomasia y sus dos retratos seducen tanto por el encanto y la gracia del personaje como por la perfección de la pintura.

En un sofá u otomana verde se representa recostada la graciosa maja. Apoya sobre dos almohadones grises el cuerpo y la cabeza, tras de la cual cruza sus manos. Está cubierta con un vestido de tela ligera que se ciñe a su cuerpo. Una chaquetilla torera, de color amarillo con adornos negros, unos escarpines y una faja de color rosa pálido que la entalla, completan su típico tocado.

A este cuadro y a su compañero, el de la maja desnuda, se les sigue en sus vicisitudes a partir del año de 1808, en que estaban en la colección de Godoy. Tan sólo se ignora su destino y primer paradero, que debió de ser breve, pues razonadamente puede pensarse que fueron pintados poco antes, ya en el siglo XIX. Se sabe, sí, que no fueron pintados para Godoy; éste los adquirió y aparecen en el inventario de sus cuadros en la siguiente y equivocada forma:

«N.º 122.—Dos cuadros de cinco pies y cuatro dedos alto por seis pies y diez dedos de ancho, representa uno una Venus desnuda sobre el lecho, otro una maja vestida, autor Francisco Goya.»

Creo que no haya la menor duda de que se trate de estos lienzos.

En 1808 fueron secuestrados, como es sabido, los bienes del Príncipe de la Paz. Don Pedro de Madrazo dice hablando de ello: «Estos dos cuadros pasaron con otros muchos a la Casa Almacén de Cristales, en depósito, de donde se trajeron a la Academia en 1813, bajo inventario que formó una Comisión de este mismo Cuerpo.»

En esto hay algún error, pues en el Inventario citado de la Academia, que no es de 1813, sino de 1816, no constan en él las majas y parece increíble tal omisión a pesar de que dicho inventario es deficiente en extremo. En él están equivocados nombres famosos, fechas, etc. y hay cuadros que se describen en esta forma absurda: «N.º tantos. Cuadro grande, Autor desconocido. Asunto que no se sabe lo que es.»

Alguien ha afirmado que las *Majas* no constan en este inventario

del año de 1816 porque no fueron a la Academia hasta 1836 con otros desnudos más, entre ellos una copia de Tiziano. Y asegura también que existe un oficio del Tribunal de la Inquisición, por el cual se sabe que en 1813 hizo un expurgo de los cuadros de Godoy, guardando los que no le parecieron honestos.

De todos modos, lo que sí es seguro es que las *Majas* estaban en la Academia antes de mediados del siglo XIX; que de allí salieron por vez primera en 1900, figurando en la Exposición de obras de Goya, y que después, en 1902, pasaron al Museo del Prado.

Estos cuadros denotan por su técnica la mejor época del autor. Singularmente éste, de una pastosidad resbaladiza, hace pensar en los primeros años del siglo XIX. El vestido y más aún la forma, la moda del peinado, han hecho afirmar a quien sabe de esto más que yo, que debe asignarse a estas obras los años comprendidos entre el 2 y el 5 de dicho siglo.

Díjose y lo afirmó después el Conde de la Viñaza, y hasta el Catálogo del Museo así lo repite, que esta figura fué pintada al aire libre en el bosque del Prado. Suponiendo que donde dice Prado, se quiera decir Pardo, pues no otra cosa podría ser, yo no encuentro de todos modos que el cuadro indique semejante cosa. El citado biógrafo de Goya sostiene que el sombrío azulado grisáceo de la carne lo confirma. Yo no encuentro esos tonos en las carnosidades sonrosadas de esta maja, ni tampoco sé que las figuras al aire libre tomen una tonalidad sombría azulada grisácea. Aprecio en una y otra maja una iluminación lateral izquierda, bastante violenta en la vestida, y que determina sombras y proyecciones muy marcadas. Una figura al aire libre estaría mucho más bañada en luz que lo que aparece ésta.

El traje algo llamativo, es cierto, pero lujoso por su tejido y adornos, denota un modelo, en el caso de que esto fuera un retrato, distinguido o por lo menos rico. Pero lo que no puede precisarse es quién sea este personaje. Corrió sin fundamento alguno que esta maja pudiera ser la Duquesa de Alba. Por todos los indicios antes citados parece demostrarse que estos cuadros son posteriores a la muerte de la Duquesa, y el carácter de estas pinturas nos indican claramente que son fiel y parecida copia de un modelo, no figuras hechas por

recuerdo. Además, y esto bastaría para negar toda posibilidad a esa burda leyenda, esta maja y la Duquesa no se parecen absolutamente en nada; no ya en la cabeza que desde luego habría que admitir que era otra, sino que tampoco en el cuerpo. La maja es una mujer pequeña, menuda, de formas redondeadas y cuello corto, y la de Alba era esbelta, delgada, totalmente distinta.

Otra tradición conservada en Valencia y el retrato de una supuesta ama de llaves llamada Doña Joaquina Caudado atribuído a Goya y que se guarda en la Academia de Bellas Artes de aquella ciudad, quiérese relacionar con esta maja. No conozco nada acerca de él, pero el que últimamente personas de autoridad lo haya mencionado, basta para que yo crea conveniente recordarlo a mi vez.

Yo lo único que sé de esta *Maja*, lo único que me merece crédito por ser referencias de personas prestigiosas y de respeto, es lo siguiente: el año de 1868 don Luis de Madrazo tuvo un pleito relacionado con la venta de unos cuadros de Goya. El único testigo que podía dar fe en el asunto era el nieto de Goya; era éste un anciano que vivía con modestia, casi pobremente, en el pueblo de Bustarviejo. Don Luis de Madrazo consiguió traer a Madrid a este valioso testigo y el pleito se ganó. El nieto de Goya, el anciano que apareció aquí el año 68, fué en tiempos aquel niño que conocen todos los aficionados al arte por el precioso retrato que le hizo su abuelo en que con un sombrerito de copa moda de aquellos años y un papel arrollado a guisa de batuta está en actitud de medir los compases de unos papeles musicales que tiene delante. Claro es que el nieto de Goya no sólo era testigo para el pleito, era testigo también de mil cosas íntimas de su casa en aquellos años primeros del siglo en que el abuelo producía sus mejores obras. El viejo nieto fué interrogado por Madrazo acerca de detalles y cosas curiosas. Al llegar en la conversación a estas dudas acerca del modelo de la maja vestida y la maja desnuda, se reía el buen viejo de que se le hubiera tomado por la duquesa de Alba, y entonces contó la historia: en aquellos años, no los precisaba, pero ya se refería a los primeros del siglo XIX, era popular en esta Corte un fraile llamado el padre Bavi. Se dedicaba especialmente a la cristiana misión de ayudar a bien morir. Era hombre pudiente,

bondadoso, muy querido de las gentes, conocido de todos y se le distinguía en todas partes por el nombre del agonizante. Pero tal vez el verse tan a menudo frente a frente de la muerte le encariñaba con la vida y en cierta ocasión tropezó con una muchacha madrileña a la que protegió después durante un tiempo. Goya y el agonizante eran amigos. Goya conoció a la madrileña y sirviéndose de ella como modelo, hizo dos cuadros: uno en que estaba vestida de maja y otro en que lucía toda la majestad de su desnudez primaveral. Esto contaba el nieto de Goya el año 1868. No lo repito yo hoy como novedad; lo hicieron público ya dos escritores, Don Pedro de Madrazo primero, y después Vicente Blasco Ibáñez en un artículo publicado en *El Imparcial* el año de 1907, titulado *La Maja desnuda.* Su verdadera historia. Pero los dos escritores dan a su relato, tal vez por los detalles con que lo adornan, un aspecto novelesco que le quita la verosimilitud que a mi juicio tiene. Yo, sin embargo, ni afirmo ni niego, y os lo cuento tal como a mí me lo contaron.

Pero lo más interesante de la maja desnuda es el cuadro mismo. Veámoslo para terminar. Como sabéis, ocupa lugar preferente en el Museo de Madrid y es conocido de todos los aficionados al arte.

Es obra sencilla sin pretensiones de arte trascendental, este trozo de vida arrancado a la naturaleza, es de las más famosas que el arte español ha producido en todos los tiempos y denota un instante de inspiración.

Desapareció al crearlo el pintor profundo, el hombre de pensamiento, el Goya irónico y el Goya trágico.

Independiente a reglas tradicionales, el autor se abandonó a sus propias impresiones y olvidado de todo, seducido por el encanto del modelo femenino, fascinado, tan sólo una enamorada ternura guió entonces la mano del artista.

El dibujo es seguro y firme, no se encuentra en él la menor incorrección y parece que se ha deseado competir con la realidad no descuidando ni perdiendo detalle. Los pies, las manos tienen igual valor que la cabeza misma.

El seno que parece palpitar, los ojos expresivos, los perfiles finísimos de todo ese cuerpo nervioso, moreno y pálido hacen de esta

figura una obra singularísima, de voluptuosidad refinada, y que denota una suprema sensibilidad artística.

Los mármoles clásicos, la Venus del Giorgione, las Venus y Danaes del Tiziano, la Venus al espejo de Velázquez, todos esos desnudos maravillosos no hubieran existido, y Goya en esta ocasión, ante este modelo, hubiera hecho esta misma obra.

GOYA PINTOR DE RETRATOS

Conferencia dada en el Ateneo de Madrid, año 1915.

En esta conferencia van incluídas las dadas en París y Burdeos en los años 1919-1920 y Lisboa en los años 1916-1920 sobre este pintor.

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

Nacido en Fuendetodos, España, el 30 de Marzo de 1746, murió en esta casa el 16 de Abril de 1828.

Así dice, en francés naturalmente, una lápida colocada en una modesta casa de la ciudad de Burdeos.

Estas pocas palabras sin comentario alguno, que ni siquiera dan a conocer el aspecto de la actividad humana en que se distinguió el hombre a que están dedicadas, pasan inadvertidas a la mayoría de los transeuntes de aquella ciudad comercial. Tal vez alguno al leerla a su paso, pensará: éste debió de ser un entusiasta, un filántropo que favoreció a este país y que la casualidad hizo que naciera en Fuendetodos (España); y sin pensar más en Goya, nombre que le sonará más a vasco que a francés o a castellano, seguirá su camino. Pero para aquellos otros a los que el nombre de Goya es todo una evocación, no necesita la lápida, ni más palabras, ni más explicaciones. En aquel lugar hospitalario a que el Destino le llevara en sus últimos tiempos, murió viejo y achacoso, pero siempre activo y trabajador, un genio español cuya obra es un espejo en que se refleja, con formas fieles e inalterables la sociedad de su tiempo, desde los reyes hasta los mendigos, dándonos la sensación exacta de algo que pensábamos de manera vaga y confusa. Y todo esto lo expresó Goya con esa claridad de dicción, con esa sinceridad que caracteriza a las grandes producciones españolas en todas las artes.

En su producción tan exuberante y tan varia se aprecian cambios, se observan influencias. La nota pintoresca, agradable y sugestiva, la substituye por otro arte más intenso y más complejo: hay un Goya del siglo XVIII y un Goya del siglo XIX. Y no es esto debido tan sólo a un cambio de técnica, de desarrollo artístico, que sería per-

fectamente explicable; no, es algo más, es un cambio en la idea creadora, en la característica, en la dominante de su producción que se transforma de manera brusca y violenta. Compárense aquellas escenas de los tapices o de sus cuadros festivos, galantes y alegres, de concepción fácil y hasta fútil a veces, con aquellas otras escenas que decoraban su quinta, con los dibujos de estos años ya de su vejez, y con *Los desastres de la guerra*.

Su espíritu se vigorizó, y, nutrido al calor de su imaginación y servido por una técnica adecuada a maravilla para la expre sión de sus ideas, dió por resultado este arte colosal de sus últimos años.

Si se estudia su producción relacionándola con las vicisitudes del artista y con los acontecimientos de que fué testigo, se observará la conexión que guardan sus obras con las fechas en que se crearon. Su cambio de vida, el paso de aquellos años fáciles, galantes y dichosos a otros tristes, de sangre y de fuego, de vergüenza y de destierro, contribuyeron, sin duda, a disciplinar su espíritu y a excitar su inteligencia, y su afición a lo fantástico y su tendencia hacia el mundo de las visiones, tuvieron ocasión propicia en los momentos de invasión y guerra para exaltarse, pues como él mismo dijo y expresó: «el sueño de la razón produce monstruos».

La originalidad de Goya, su misma variedad, el no pertenecer a un momento glorioso del Arte español, sino aparecer en cierto modo como un genio aislado, hacen difícil la posición, la colocación de su figura en la historia del Arte. El Sr. Araujo, que estudió detenidamente la obra de Goya, llegó a la siguiente afirmación: «Goya no protestó contra la marcha que el Arte seguía en su tiempo, no predicó, no pretendió descubrir nada, ni fundar escuela. Sintió así, vió así, comprendió así, y así pintó; no hubo más.»

Pero para admitir esta afirmación sería preciso creer que los grandes artistas son algo debido a la casualidad, y que surgen de tiempo en tiempo, y en cualquiera parte, y que producen después, según su capricho, y sin que la raza a que pertenecen, ni su tradición, ni su aprendizaje, ni el tiempo en que viven, sean nada para ellos. Y como quiera que esto es totalmente inadmisible, estimo que la obra crítica que la producción de Goya requiere, es aquella que

investigue, que desentrañe el por qué sintió así, vió así, comprendió así y así pintó.

Creo haber percibido, sentido más bien, ante alguna de las obras de Goya, algo de todo aquello, y a estudiar las fases del pintor y sus cambios e influencias a través de su producción, he dedicado este estudio crítico. Aquel hombre tan singular, que nació en un rincón escondido de la tierra aragonesa, y que a primera vista aparece como un genio aislado y solitario, independiente, sin tradición y sin escuela, no es, si bien se mira, y a pesar de su origiualidad y de sus aspectos diversos, sino todo lo contrario; es español hasta la médula y hombre de su tiempo tanto como de su raza. Es la continuación de la Pintura española, de aquella Pintura de los siglos XVI y XVII, olvidada y substituída por otras de influencias extrañas en los años que precedieron a los de su vida. Es el nexo que une lo que había de venir con lo que había sido, determinando, al mismo tiempo que un momento de transición, una máxima del gráfico que podría hacerse de la marcha de nuestra Pintura, y es, por último, la resultante de la producción española en la que de fuera se vinieron a buscar aquellos elementos que influyeron después en el Arte universal, originando una de las fases más importantes de lo que aun se llama Arte moderno.

Para bien comprender todo esto, para apreciarlo en totalidad, fuera preciso estudiar a Goya en sus múltiples fases. Pero su obra es tan vasta y tan varia que requeriría un estudio complejo. Por eso preferí no tratar en este trabajo sino tan sólo de uno de sus aspectos, el de pintor de retratos. Siendo el más sencillo, el más atrayente y aquel que por muchas razones es el más apropiado para estudiarlo cronológicamente, no era posible empezar por otro. Algunos datos nuevos, la noticia de tal o cual fecha ignorada y la publicación de varios retratos inéditos o poco conocidos, creo que presten a esta obra el interés que tal vez no logré dar a la parte descriptiva y de propia observación, a pesar de mi entusiasmo y buen deseo.

· · Esto digo en la introducción a un libro que con el título de *Goya, pintor de retratos*, acabo de publicar. Quería antes y a título de anti-

cipo, dar a este público del Ateneo de Madrid, que tan cariñoso ha sido siempre para conmigo, las primicias de mi trabajo. Circunstancias tristes para mí lo impidieron, pero deseoso de cumplir mi compromiso, vengo hoy ante vosotros. Omitiré en lo posible, datos concretos, fechas, listas de cuadros, que abundan en el libro, pero que los estimo innecesarios en las conferencias. Haré más bien un cuadro general, una síntesis del arte de Goya y de su producción como retratista.

Es mi plan hacer tres conferencias: en la primera, hoy, trataré de la formación del arte del pintor y de sus primeras grandes manifestaciones artísticas del siglo XVIII, llegando hasta el año de 1795, cuando el pintor contaba los cincuenta de edad.

La segunda conferencia la dedicaremos a la época de su plenitud, en los primeros años del siglo XIX, y dejamos para la tercera las producciones inmediatamente posteriores a 1808, los años de la invasión y la guerra, que tan gran influencia dejaron sentir en el arte de Goya; terminando con las obras de su edad madura, con su vejez y su expatriación.

Lo que se sabe del nacimiento y primeros años de Goya, de lo cual, por cierto, se sabe poco, es conveniente ir a buscarlo en el librito, ya raro, *Goya. Noticias biográficas por D. Francisco Zapater y Gómez*, publicado en Zaragoza en 1868.

D. Martín Zapater fué un condiscípulo de Goya en la Escuela Pía de Zaragoza, a la que ambos concurrieron de niños. Conservaron su amistad durante toda la vida, según lo prueba la serie de cartas de Goya a su compañero que llegan hasta nosotros; cartas espontáneas, donde el pintor da a conocer sus preferencias, sus sentimientos y curiosos detalles de su vida íntima. Más que un extenso tomo acerca de Goya, nos reflejan esas noticias breves, escritas de prisa y sin ortografía, el carácter del pintor, sus dificultades en sus años juveniles y sus primeros triunfos.

Goya nació de una modesta familia de labradores en Fuendetodos, lugar arisco de 120 vecinos, sin vega y sin río, situado en pleno Aragón, el día 30 de Marzo de 1746.

No habitó en Fuendetodos más que los años de su niñez. Pasó después a Zaragoza a trabajar en el Arte de la Pintura por el que mostraba afición y disposiciones. Aún muy joven, casi niño, se trasladó Goya a Madrid, tal vez pensando que la numerosa e influyente colonia de sus paisanos, que entonces formaba el llamado partido aragonés, podría ayudarle. Pocos años después Goya marchaba a Roma a perfeccionar su aprendizaje. De su estancia allí sólo un dato seguro se sabe, cual es que en 1772 obtuvo el segundo premio en un modesto concurso celebrado por la Academia de Parma, con un cuadro que representaba *Aníbal contemplando desde los Alpes la campiña italiana.*

A estos años de estudiante refieren aquellos escritores y biógrafos que no suelen tomarse la molestia de comprobar la veracidad de sus fuentes de información, las anécdotas que hacen de la vida de Goya una serie de aventuras, reyertas, desafíos, asaltos de conventos, etc., etcétera.

Yo no me he propuesto en esta ocasión hacer la biografía de Goya; para seguirle documentadamente como pintor de retratos, hay que partir del año 1783, en que hace las primeras obras importantes de este género. Pero antes es preciso dar a conocer el ambiente que Goya encontrara en España, a su vuelta, poco después de obtener el segundo premio en Parma.

El Arte español, propiamente dicho, aquel que tanto brillara en el siglo XVII, no existía ya o andaba relegado a obscuros monasterios e iglesias de segundo orden, donde todavía lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo. Desde el advenimiento de los Borbones, la dirección del Arte, las grandes obras y aun la enseñanza artística, habían sido entregadas en su mayoría a extranjeros. A la sombra de tanto exotismo, algunos pintores españoles, especialmente Bayeu, Castillo, Maella y Ferro, representaban la producción nacional, que bien poco por cierto de español tenía, pues no era sino la prosecución del manerismo italiano a través de las últimas enseñanzas que trajeron Amiconi y Corrado. Aquellos pintores conocían su oficio a maravilla, dibujaban bien, eran correctos en la composición, lograban colorido convencional por recetas aprendidas en los talleres, y que, naturalmente, eran siempre las mismas, y con facilidad y presteza

pintaban cuadros y retratos y llenaban con sus producciones decorativas muros y cúpulas, pechinas y lunetos, sin omitir detalle ni olvidar la debida perfección; pero realizando un arte inexpresivo del que no intentaban libertarse, pues se hallaban míseramente ahogados por aquel frío convencionalismo.

Esta producción, sobre la que pesaban tantas tradiciones extrañas y decadentes, había sido reforzada poco antes y era presidida en aquel entonces por un afamadísimo artista que Carlos III había llamado a su Corte, Antonio Rafael Mengs, pintor y erudito de nacionalidad dudosa, pues había nacido en Aussig (Bohemia), de padre dinamarqués, había estudiado en Italia y florecido en Sajonia. Educado en las teorías clásicas y muy identificado con Winckelman, que tan superior le era en ciencia de lo antiguo y en profundidad de pensamiento, Mengs se propuso desterrar de la pintura la brillantez del colorido y las maneras briosas y arrogantes, para substituirlas con un pseudo-clasicismo, en que dominara un estilo de nobleza pura y un dibujo que tendiera a la sencillez de línea del Arte antiguo. Escribió no poco, siempre en este sentido; convencido de sus teorías, llevólas a la práctica, y es justo reconocer que su arte lo realizaba con una habilidad y destreza pasmosas, habiendo conseguido que sus contemporáneos se apasionaran por su talento.

Aun cuando el estilo de los pintores españoles citados y de otros que encontrara Mengs a su llegada a Madrid, y el suyo, tan propio, no fueran los mismos, tenían puntos en que concomitar, y el bohemio estaba satisfecho de los españoles que se lanzaron ciegamente sobre sus huellas, asombrados de aquel hombre sabio y famoso, mil veces aún más presto y fácil que ellos.

Y en aquellos años en que dominara en nuestra Corte y en toda España y en casi toda Europa ese ambiente artístico, llegó de Italia y se instaló en Madrid, Goya, el pintor menos pseudo-clasicista que imaginarse pueda, espontáneo, con una manera siempre sincera y casi aun torpe entonces, trayendo en embrión un mundo de revolución pictórica en su cabeza, pero sin fama y sin nombre, sin poder imponerse a nadie, escaso de recursos, y con un carácter poco propicio a adaptaciones y transigencias, tenaz, convencido, y, según cuentan, gruñón y de mal genio.

Su adaptación al medio, era imposible; pero, no obstante no se significó con personalidad totalmente distinta a la producción general. Esto queda para más adelante.

Debe recodarse asimismo que ninguna de sus obras de estos años fué de mérito excepcional; Goya aparecía en ellas mostrando un temperamento singular de pintor y nada más. Pruébalo que fué un artista sin precocidad alguna, pues en esta fecha, aproximadamente hacia el año de 1773, no andaba ya lejos de los treinta de edad. A pesar de no conseguir de momento ni posición ni renombre con sus obras, no pasó inadvertido entre los otros pintores. En sus cartas a su amigo Zapater se conduele y alguna vez se muestra indignado; pero al mismo tiempo y por las mismas cartas nos confirma en lo que ya sabíamos: que tenía encargos de alguna importancia en Zaragoza, que trabajaba algo en Madrid, si bien esto debía de ser más por afición que por encargo, y que se trataba con intimidad con Francisco Bayeu, el pintor zaragozano, famoso en la Corte, académico, etcétera, etc.

En el año de 1775, Mengs, que regía en absoluto la marcha del Arte en la Corte, llamó a Goya en unión de otros pintores, pocos y relativamente afamados, para encargarles cartones destinados a servir de modelos en la Real Fábrica de Tapices.

Con los primeros de estos cartones, con sus *borrones* de toros y algunos cuadros de costumbres, Goya empezaba a ser conocido.

En 1777 aparece ya casado con Josefa Bayeu, hermana de Francisco, el famoso pintor, y padre en 22 de Enero de un «guapo muchacho», como él mismo dice. En Abril del mismo año dice también, siempre en cartas a Zapater, que «pintaba con más aceptación».

En el año siguiente, en 1778, aconteció algo insignificante en apariencia, pero que yo lo estimo trascendental y del mayor interés, no ya sólo para el desenvolvimiento intelectual de Goya, sino para la historia general de la Pintura española. Fué lo siguiente: En aquel año, Goya, relacionado con Bayeu y ya pintor que recibía encargos del prestigioso Mengs, consiguió ver por vez primera las regias colecciones de pinturas que habían estado diseminadas hasta hacía poco en los Sitios Reales. Carlos III acababa de dar las órdenes para que casi toda aquella riqueza esparcida, se instalara en el Palacio

de Madrid, nuevo entonces. La visita y estudio de tanto cuadro podía, pues, hacerse con facilidad. Allí se encontraban los retratos y composiciones de Tiziano, que forman esa espléndida y única colección de este maestro, acompañados de otras producciones italianas del mejor tiempo; allí los cuadros primitivos, en general flamencos, y los de Rubens, y los de Van-Dyck, y los de Durero, y los de Holbein, y los de Murillo —que tanto admirara la reina Doña Isabel Farnesio, madre de Carlos III, en su viaje a Sevilla—, y no hay que olvidar los cuadros de artistas franceses que enamoraran, como era natural, a Felipe V y a Fernando VI. Allí, en fin, admiraría Goya tanta grandeza pictórica, hoy muy conocida por ser la que forma la mayoría de las obras del Museo del Prado. Pero, y esto es lo interesante, entre tanta producción de diversas escuelas y de maestros tan grandes, Goya fué a fijarse especialmente en las obras de un pintor casi olvidado entonces, y que, naturalmente, no gustaban a Mengs, ni probablemente a nadie. Eran éstas las producciones de aquel que fué aposentador de los Reales Palacios en los tiempos de Felipe IV, que se dedicó a pintar en los ratos que le dejaba libre su cargo palaciego, y que se llamó Diego Velázquez. ¿Qué encontraría Goya en aquellas obras que tanto le llamaron la atención, únicas que copió, haciendo de ellas una serie de grabados? Algo quizá que no había encontrado en Zaragoza, ni en Roma, ni en Madrid, hasta aquel día. Algo que le hablaba castizamente en una lengua que él no dominaría a causa de su educación, pero que sabía por intuición que era la suya y la única con que podría llegar a dar forma al arte que ya bullía en su cerebro. Las obras de Velázquez, cumbres de toda la escuela española del siglo XVII, modelos de arte sintético, de asombrosa sencillez en su factura, trozos de pintura sublime que bajo una modesta apariencia nada aparatosa son, no obstante, obras mágicas creadas al parecer espontáneamente, sin que en parte alguna de ellas revelen ni esfuerzo, ni debilidad, ni fatiga, iban a resurgir después de un siglo de olvido en otro genio español capaz de comprenderlas y el sólo digno entonces de establecer nexo con ellas.

La cadena que parecía haberse roto a fines del siglo XVII volvía a engarzarse, y la producción neta española seguía a través de los

tiempos expresando aquello que la raza tenía que decir en su manifestación plástica de la línea y el color.

Estas producciones nacionales, cuyo vínculo determina lo que se llama una Escuela, tienen su característica, su esencia especial determinativa que el metafísico tal vez pueda llegar a desentrañar y a exponer; pero tienen asimismo una manifestación externa, una última expresión, una dicción, un idioma, me atrevería a decir, propio, nacional, que las une y las relaciona. Y esa dicción es tan fundamental en las artes plásticas como el espíritu que determina la creación. Muchos son capaces de crear *in mente* grandes obras; pero sólo los artistas escogidos las crearon, no porque fueran los solos que tuvieron la idea, sino por haber sido los únicos en darla forma. Las características de la expresión, no de la idea, de la forma, no de la esencia, es a lo que el crítico debe recurrir en primer término para diferenciar las obras de unas escuelas de las de otras, y aun dentro de la misma escuela, para desentrañar la obra única, singular de un artista, de aquellas otras que a despecho de sus autores no son sino reflejo de las de los maestros que las inspiran. La idea creadora, el espíritu que animó cada obra fué distinto según el tiempo de su creación aun dentro de la misma raza; pero, para llegar a expresarlas, su forma fué siempre semejante, su idioma el mismo. Los ideales creadores de nuestro teatro clásico, de nuestra novela picaresca o de nuestra poesía romántica fueron distintos; pero para llegar a su especificación recurrieron todos sus autores a la misma forma y las leyes del idioma castellano fueron su elemento expresivo. En pintura ocurre algo semejante; hay una técnica, una lengua especial que determina las producciones típicas de cada raza. Si encontramos diseminados en un Museo, donde haya ejemplares de todas las escuelas, un retrato de Velázquez, una figura ascética de Ribera, un cadáver corrupto de Valdés Leal y una maja de Goya, podrán estas obras no asemejarse entre sí, es más, no se asemejarán seguramente; cada una de ellas se debe a una época, a un espíritu creador y a una estética distinta; pero así y todo, pronto las distinguiremos de las obras de otras escuelas, porque las de estos pintores, por varias y antitéticas que nos parezcan, todas tienen una dicción, una última expresión semejante, todas están pintadas en español.

Y precisamente esa última expresión, esa lengua que Goya apenas conocía y necesitaba para expresarse, fué la que encontró y aprendió en aquellos lienzos de Velázquez, síntesis de la producción castiza española, lienzos casi menospreciados entonces y que tuvo que ir a buscar para copiarlos en corredores y lugares secundarios y obscuros del nuevo Palacio de Madrid.

Como es sabido, Goya hizo grabados de varias de aquellas obras de Velázquez. Estos grabados son obras ligeras, más de recuerdo que de empeño, y han sido objeto de críticas severas. Estimo yo que tan sólo están hechas para conocer el procedimiento del grabado, para hacerse la mano, como vulgarmente se dice. Pero buenos o medianos, lo interesante y significativo que estos grabados representan queda en pie, y es que los modelos escogidos fueron los lienzos de Velázquez y no otros mil veces más famosos en aquel tiempo.

En carta a Zapater fechada en Diciembre de aquel año de 1778, dice Goya hablando de estos grabados:

«Querido Martín. Con Antonio Ibáñez te embio un Juego de las magnificas obras de Belazquez que he grabado que ya sabrás que tiene el Rey; etc...»

Su producción en el género del retrato en estos años se reduce a pocas y casi insignificantes obras. Veamos algunas:

Aquel autorretrato del artista en que se nos presenta casi de frente y con aspecto de unos treinta años de edad. Conócense tres ejemplares de esta cabeza que debieron ser hechos en Zaragoza, pues de allí proceden. Tan sólo conozco yo uno de ellos que perteneció al insigne paisajista D. Carlos de Haes y hoy se encuentra en Munich (Galería Bhöeler). Dice el conde de la Viñaza que procedía del Casino principal de Zaragoza. De pintura robusta y dominando en ella tonalidades obscuras, tiene esta obra de todos modos más interés iconográfico que artístico. Apreciamos en aquella cabeza y en la expresión de sus ojos y de su boca todo el tesón y fuerza de voluntad que tan brillante desarrollo habían de tener después. Los otros dos ejemplares se citaban: uno en la Galería de Doña María Cristina (?),



AUTO-RETRATO

[illegible]

Madrid.



CARLOS III.

[illegible] DE ESPAÑA

No. 74

Return this book on or before the **Latest Date** stamped below. A charge is made on all overdue books.

University of Illinois Library

JAN 17 1957

NOV 12 1964

MAY 26 2006

L161—1141



CONFERENCIAS DE ARTE

La tirada de esta obra es de 350 ejemplares numerados.

Ejemplar Núm. 133

otro en la de D. Mariano de Ena y Villalba, director que fué del Instituto de Zaragoza.

Los autores de la falsa leyenda acerca de la juventud de Goya cuentan que, en Roma, su atrevimiento llegó a que, sin títulos ni previa indicación, se presentara al Papa Benedicto XIV y que, quieras que no, hizo de este Pontífice un retrato que fué luego el asombro del Vaticano. Esto no pudo ser así, pues Benedicto XIV había muerto en 1758, mucho antes, por tanto, de que Goya llegara a Roma; pero aun suponiendo que fuera confusión lo del nombre del Papa y éste fuera Clemente XIV, que rigió la Iglesia desde 1769 hasta 1774, no parece probable ni verosímil semejante historia. Nadie conoce hoy esa obra ni en el Vaticano se tiene noticia de tal cosa. Von Loga hizo rebuscas en este sentido y adquirió la convicción, conforme con la de cuantos han pensado serenamente en el asunto, de que nunca Goya hizo el retrato del Pontífice en aquellos años.

A este período también habría que atribuir, a juzgar por la edad del personaje, los retratos que Goya hiciera del rey Carlos III. Pero acerca de este punto tengo mi opinión particular, que estimo fundada, y que es la de que nuestro pintor no hizo nunca un retrato de este Rey antes de su muerte, y consiguientemente *copiado del natural*. Goya fué recibido por vez primera ante el Rey el año de 1779. Los años que mediaron entre éste y el del fallecimiento del Monarca en 1787 nos son perfectamente conocidos por la correspondencia que guardó Zapater: en ella se habla de todo y de cuantas obras, muchas insignificantes, ocupaban la actividad del pintor, y jamás se hace mención de cosa tan saliente cual la de que estuviera haciendo el retrato del Rey. De los varios lienzos atribuídos a Goya en que se presenta a Carlos III, hay algunos de indiscutible autenticidad; dos muy especialmente: uno en el Banco de España, en que se representa al Monarca con traje de Corte destacándose sobre un fondo rico en detalles. Es un típico retrato, fuerte, coloreado, y, sin embargo, algo tiene que desconcierta y que lo hace poco sugestivo; la cabeza es dura y armoniza mal con el resto. El otro se conserva en casa de la duquesa de Fernán Núñez, idéntico en su aspecto al del Museo del Prado aunque mucho mejor como arte, en que se representa al personaje vestido de cazador y con un perro

dormido a sus pies, destacándose la figura sobre un paisaje finísimo bañado de luz con coloraciones azules y rosadas, que recuerdan los mejores fondos de los cartones para los tapices que Goya hiciera, seguramente en los mismos años. En el conjunto de la obra se aprecia el recuerdo de los retratos de personajes vestidos de cazadores que había hecho Velázquez. El del Museo no lo considero sino como copia, tal vez repetición del de la Casa de Fernán Núñez. En estos retratos, todo es más fuerte —las manos, los trajes, el fondo— que la cabeza. Esta, igualmente vista y colocada en todos, con la piel entre atezada y curtida, propia del cazador sempiterno que se pasaba la vida al ire libre, nos indica, por ser más floja que el resto del cuadro e idéntica en todos los retratos, no ser sino copia de otra, y probablemente de otro pintor. Por documentos que se conservan en el Banco de España sabemos que el retrato que allí se guarda coincide en su fecha con la de la muerte del Rey. Y habiendo, pues, razón para pensar que ambos son de la misma época, de los primeros años del reinado de Carlos IV, podemos establecer que son hechos a la muerte del Rey, y entonces los relacionaremos debidamente como técnica, con aquellas otras obras de que se hablará a su tiempo.

Una pareja de retratos, curiosa y de bonito aspecto, en que se representan, respectivamente, a los príncipes de Asturias, Don Carlos (después Carlos IV) y a su esposa María Luisa de Parma, muy jóvenes, probablemente recién casados, pues él aparenta unos veintisiete años y ella veintiuno, que era la edad que tenían en 1775 cuando se celebró el matrimonio, es un interesante problema de pintura para estudiar en ellos y diferenciar a los pintores de aquellos años. Conozco de esta pareja de retratos, figuras en pie hasta las rodillas: el Príncipe con casaca roja apoyando su mano izquierda en una mesa, y la Princesa con rico vestido de seda y unas flores en la mano derecha que toma o coloca en un búcaro; tres casi idénticas: una, propiedad de D. Luis Navas, otra en el Banco de España, la tercera en el Museo de Bilbao. Los nombres de Mengs, de Maella y hasta de Goya se recuerdan al ver estos retratos, sobre todo el de Goya, especialmente en la primera de las citadas. Sin embargo, siguiendo análogo razonamiento al empleado con respecto a los retratos de Carlos III, hay que reconocer que estas obras no pueden ser de Goya,



EL CONDE DE FLORIDABLANCA.

COLECCIÓN DE LA MARQUESA DE MIRAFLORES, MADRID



JOSÉ TORO ZAMBRANO.

BANCO DE ESPAÑA

al menos si se consideran hechas ante el natural. En 1775 o muy poco posteriormente, pues por la edad de los personajes así debe juzgarse, Goya no hacía retratos en la Corte y mucho menos de personajes tan salientes como los Príncipes de Asturias. Los retratos deben de ser de Mengs, especialmente por su composición; pero no los aludidos, a juzgar por su técnica, sino unos primeros que yo desconozco. Pudo, por la fecha, hacerlos en su primera estancia en Madrid. Y de esos originales de Mengs, otros pintores españoles pudieron perfectamente hacer copias de retratos de personajes tan en boga y que serían muy solicitados. Los del Banco de España, los más flojos de las tres parejas citadas, son de Maella, según consta en documentos conservados en el propio Banco. Bien pudo Goya recibir encargos de otras copias y ser éstas las del Sr. Navas, que así lo parecen, y aun las del Museo de Bilbao.

De todo lo cual se desprende que Goya, personal ya en aquellos años en otros géneros de pintura, no lo era ciertamente en el de retratos. Así es; fuera por falta de práctica, o tal vez por no desagradar a los personajes acostumbrados a los retratos de Mengs que tanto complacían, los pintores españoles de aquellos años y aún el propio Goya, no osaban salir de lo establecido y celebrado.

El año de 1783 es la primera fecha a la que documentadamente hay que relacionar retratos de importancia ejecutados por Goya. Son éstos el de Floridablanca y el grupo de familia del infante Don Luis.

Don José Moñingo, conde de Floridablanca, se encontraba en esta fecha en todo el apogeo de su mando como Ministro de Carlos III. Goya consiguió llegar hasta él, y el político favoreció al artista, pues éste (seguimos ateniéndonos a las cartas dirigidas a Zapater), dice a su amigo con fecha 22 de Enero del citado año:

«En esta jornada he hecho la cabeza p.ª el retrato del Sr. Moñino, en su presencia, y me a salido muy parecido y está muy contento, ya te escribiré lo que resulte.»

La carta nos prueba que en esta como en otras obras en que reprodujo a personajes importantes, valíase Goya de estudios de la

cabeza hechos ante el original y que después pasaba al lienzo definitivo. El estudio a que la carta se refiere, lo desconozco. En cuanto al retrato completo es el que hoy se conserva en propiedad de la marquesa viuda de Martorell, cuya Casa es descendiente del Ministro de Carlos III.

La primera impresión que este retrato produce es la de que nos encontramos ante una obra totalmente inspirada en el arte de Mengs. Examinada después con atención, algo vemos en ella de singular; no son más que detalles; pero los suficientes para apreciar en su autor a un gran colorista; aquellos ojos azules del personaje que mira con viveza y aspecto inteligente, y aquella casaca y pantalones rojos son notas valientes que Mengs no hubiera aprobado. En el centro de la composición (más es un cuadro de composición que un retrato) se ve a Floridablanca en pie, de frente; Goya a la izquierda, presenta al Ministro un lienzo; un tercer personaje al fondo, un retrato de Carlos III colgado del muro y planos del Canal de Aragón, libros, papeles y cartas esparcidos, completan la composición de la obra. En el suelo, en primer término, hay un libro en cuyo lomo se lee: «Palomino—Práctica de la Pintura— 2 y 3.» En la parte baja de un plano que cuelga de la mesa, dice: «Al Excmo. Sr. Florida Blanca. Año 1783». Y en un papel a los pies de Goya: «Señor Fco. Goya». La iluminación de la escena no está razonada. Iluminada la figura de Floridablanca en la forma en que aparece, con luz intensa lateral izquierda, la figura de Goya no puede estar en la penumbra como aquí la vemos. El artista, sin duda, ha supeditado todo a dar realce a la figura del Ministro. La cabeza del pintor se destaca sobre un plano luminoso a la izquierda de una cortina; también esto es inexplicable, pues si aquello fuera una ventana, iluminaría la escena en otra forma.

De este retrato existen repeticiones, de las que naturalmente hablo en mi libro, así como de otros retratos semejantes.

Se conserva una serie de seis retratos de Goya en el Banco de España, que forma un conjunto de interés por su indiscutible originalidad, historia documentada y por conocerse la fecha de cada uno y hasta el precio que por ellos se abonara. Proceden del Banco Nacional de San Carlos, constituído por iniciativas de Floridablanca



MARQUÉS DE TOLOSA



CONDE DE ALTAMIRA

BANCO DE ESPAÑA





el año de 1782, y representan, uno, ya citado, al rey Carlos III, y los cinco restantes, a directores de aquel Banco.

El más antiguo fué pintado en 1785. Representa a D. José de Toro y Zambrano, diputado de la nobleza del Reino de Chile: de medio cuerpo, viste el personaje casaca carminosa; la cabeza es fina y expresiva y en ella se aprecia lo que el pintor ha adelantado, tendiendo a colorear las medias tintas y los trozos en sombra, más tenues aquí y menos duros que los que realizara dos años antes en el retrato de Floridablanca y sus similares. Una cruz de Carlos III prendida al pecho de este personaje resulta una nota desarmónica que descompone el conjunto. Tiene esto explicación fácil: D. José de Toro no estaba condecorado en 1785; después, al recibir la distinción, un artista poco hábil pintó sobre el pecho la cruz, colgante de su cinta azul y blanca y descompuso en parte la feliz armonía que creara Goya. Pagóse por este retrato 2.328 reales, comprendiendo en tal precio el marco y su dorado.

De dos años después, de 1787, existen en esta serie tres retratos: uno, el del marqués de Tolosa, del tipo y proporciones del anterior, menos fino en su ejecución; otro el del conde de Altamira, de cuerpo entero, sentado; las piernas ligera y tontamente realizadas; es, a pesar de su tamaño e importancia, el menos artístico de la serie, y un tercero el ya descrito en que se representa a Carlos III. Por estos tres retratos pagó el Banco al pintor 10.000 reales.

Y termina la serie con un retrato de cuerpo entero, el más importante de todos, hecho el año de 1788 y por el que pagó 4.500 reales. Representa al conde de Cabarrús, personaje de origen francés discutido en su tiempo, arbitrista según unos, gran hacendista según otros y a quien maltrató duramente en un folleto Mirabeau. En esta obra viste Cabarrús una casaca y pantalón de color verde claro; ya se empieza a reconocer al Goya original y colorista, y se puede observar el desarrollo de su personalidad en estos no más que cinco años que separan el retrato de Floridablanca del de Cabarrús. Volviendo al año de 1783, debe de recordarse que esta fecha es aquella en que entra Goya en relación con el infante Don Luis, hermano de Carlos III, hombre de quien dijo Jovellanos que su nombre estaba destinado a la inmortalidad como protector del Arte y los artistas. Casó

el infante con una dama aragonesa, Doña María Teresa de Vallabriga y juntos vivían, alejados de la Corte en su residencia de Arenas de San Pedro. Allí llamó el infante a Goya para que hiciera los retratos de su familia y nada encuentro mejor para describir la acogida que el pintor tuviera en Arenas de San Pedro, que leer su pintoresca y espontánea carta dirigida a su amigo Zapater, al regresar de su viaje. Dice:

«Acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su alteza me a echo mil onores, he hecho su retrato el de su S.ª y niña con un aplauso inesperado por haber hido ya otros pintores y no aber acertado a esto: He salido dos beces a caza con su alt.ª y tira muy bien y la última tarde me dijo sobre tirar a un conejo, este pintamonas aun es más aficionado q.e yo. E estado un mes continuamente con estos Sres. y son unos angeles me han regalado mil duros y una bata p.ª mi mujer toda de plata y oro que bale treinta mil reales, según me dijeron alli los guarda ropas. Y an sentido tanto q.e me haya ido que no se podian despedir del sentimiento y con las condiciones q.e abia de bolber lo menos todos los años. Si te pudiera yo decir pormenor las circunstancias y lo q.e alli a ocurrido se q.e tendrias mucho gozo pero no puedo: estoy rebentado del coche q.e p.r orden de S. A.ª me han traido muy de prisa.»

Los estudios que hiciera Goya y el cuadro resultante de la familia, hoy en Italia, pude verlos en Boadilla del Monte, cerca de Madrid, donde se guardaban en poder de la familia del príncipe de Rúspoli, descendiente de Godoy.

Dejando aparte los cuadros de años posteriores que se guardaban en esta colección y de los que se hablará a su debido tiempo, no he de hacer aquí la catalogación que figura en mi libro de los estudios para estos retratos. Quede sólo consignado que son de interés muy secundario.

El cuadro resultante de los trabajos de Goya en su estancia de este año en Arenas de San Pedro, *La familia del infante Don Luis*, en que se representa al matrimonio, los hijos, los criados y Goya pintando aquella escena, total catorce personajes, fué un verdadero fracaso. Lamento no poder mostrar su reproducción, pero no existe la fotografía.



AUTORRETRATO.

COLECCIÓN DE LOS CONDES DE VILLAGONZALO

[illegible]



[illegible]

[illegible]

[illegible]

Hay en ella, verdad es, cabezas bien pintadas y de carácter; pero tal vez porque Goya no estuviera acostumbrado a componer grupos de ese género, es lo cierto que resulta un conjunto de personajes abigarrado y de mal gusto, afectado y con un colorido pobre y opaco. Hace ya años que no veo este cuadro; el terminante juicio que expongo está tomado de mis notas de entonces; pero me anima a no rectificarlo la opinión de autoridades que vieron esta obra después que yo y que coinciden en absoluto con mi criterio.

Del año siguiente al de estos retratos de la familia del infante Don Luis, hay otro de personaje importante, Don Ventura Rodríguez, arquitecto de las Reales obras, el más famoso de los arquitectos españoles del siglo XVIII y a cuyo talento y trabajo debe Madrid tanto monumento y tan acertadas reformas. El retrato de más de medio cuerpo, en el que el personaje muestra un plano arquitectónico donde se lee una inscripción que termina con la firma de Goya y la fecha de 1784, es poco fino de tipo y de ejecución y se encuentra hoy ligeramente ennegrecido y tostado. No obstante estos reparos, el traje está amplia y ligeramente pintado y la cabeza de mucho carácter, nos da a conocer al famoso arquitecto en sus últimos tiempos, pues murió al año siguiente de sesenta y ocho de edad; tiempos en los que desarrolló aun más que antes su actividad y su talento y en los que más satisfecho de sus proyectos y obras decía: «Ahora debía yo de empezar a trabajar.» Parece ser que Ventura Rodríguez protegió a Goya y fué quien más directamente le puso en relación con el infante Don Luis, con el que tenía el mayor valimiento.

A estos años, o muy poco después a juzgar por la edad que en él representa el pintor, debe atribuirse el pequeño y precioso autorretrato que figura en la colección del Conde de Villagonzalo, en que se representó Goya, en pie, con una chaquetilla corta y caprichosa, mirando al espectador y trabajando en un gran lienzo. Es de preciosa técnica y demuestra ya la independencia artística del pintor, que ha podido aquí realizar arte más personal que en otras obras de entonces, en las que supeditaba su talento a complacer las preferencias de los modelos acostumbrados a otro arte. La figura a contra luz se destaca por obscuro delante de un gran ventanal; puede apreciarse la fineza de las medias tintas y la coloración en las sombras,

cualidad que entonces representaba gran innovación y que tanto avalora las producciones posteriores. Nos da a conocer el autor sus elementos de trabajo: los pinceles cortos y cogidos cerca de la brocha, propios del arte aun detallista que caracteriza sus retratos de estos años, y sobre todo, su paleta, con diez colores colocados desde el blanco, siguiendo por los ocres claros a los verdes, azules, para terminar con los colores más obscuros. Sólo un color, el bermellón, se destaca de los demás, ocupando el primer lugar a la derecha del blanco. En la paleta de Goya, de años posteriores, esto no llamaría la atención; los rojos en ella ocupan un lugar preferente; pero en tales años, esta preferencia no estaba demostrada en sus producciones y se ve no obstante que ya le preocupaba dicho color en su paleta.

Este autorretrato nos da a conocer la figura del pintor en aquellos años en que, a juzgar por su correspondencia, parece que, a pesar de estar ocupado en obras de cierto empeño y en retratos de personajes, se encontraba contrariado y desfallecía en su labor. «Pídele a la Virgen que me dé más ganas de trabajar», decía a su amigo Zapater.

El carácter de Goya adquiere en estos años una irritabilidad y una violencia que no es, ni con mucho, lo que han descrito algunos de sus biógrafos; pero que es manifiesta, sin embargo. Causas tenía para que su independencia artística no lograra el desarrollo merecido o, por lo menos, se entorpeciera y sus triunfos definitivos se retrasaran. Sigámosle en sus cartas a Zapater. En 3 de Marzo de 1784, después de hecho el retrato de Floridablanca y de haber agradado a tan insigne modelo, escribía Goya:

«Amigo nada hay de nuevo y aun hay mas silencio en mis asuntos (esto se refiere al pago del retrato con el Conde de Floridablanca) qe antes de aberle echo el retrato; lo mas qe me ha dicho despues de haberle gustado: Goya ya nos veremos mas despacio.»

¡Ya nos veremos más despacio! Esta frase suena a algo conocido; es la eterna frase del político español: ¡Ya nos veremos más despacio!, que en labios de un ministro representa no volver a hablar de asunto, al menos mientras siga en el poder. En política, como en arte, cada raza tiene sus características que permanecen las mismas e inmutables a través de las generaciones y de los siglos.



CARLOS IV.

Museo del Prado.



MARÍA LUISA.

Museo de Arte Moderno, procedente del Ministerio de la Guerra.

Y siguen a éstas, otras cartas íntimas en que poco habla de pintura y cuenta en cambio sus episodios de Madrid, algunos lances cómicos y otros graciosamente descritos, como el del vuelco que tuvo en un birlocho que se había comprado para pasear por los alrededores de la villa y corte.

Años más o menos, pero en esta época, deben suponerse pintados no pocos retratos de autenticidad probable. El de un joven de fisonomía muy expresiva, obra al parecer de interés, que guarda desde no hace mucho tiempo el Museo de Boston. Dícese que es el retrato del hijo del artista; no parece esto probable, ni por la edad del retratado, ni por su aspecto, ni por su indumentaria, que hace pensar más en un gran señor que no en el hijo de un pintor modesto entonces.

De este grupo de obras hay que destacar dos de especial interés, debido a los personajes representados, dos brillantes militares de su tiempo: el almirante Mazarredo y el general Ricardos.

Existe una gran cantidad de retratos, todos semejantes aunque no idénticos, del rey Carlos IV y la reina María Luisa, en que él aparece con su fisonomía poco expresiva, y ella con un enorme sombrero con cintas y plumas que descansa en los bucles, adornando con poca fortuna su cara, escasa de encantos femeninos. Se diferencian estos retratos en su tamaño, pues aun cuando casi todos son de medio cuerpo, los hay tan sólo de busto prolongado; se distinguen también en los trajes y en sus colores y sus adornos, y en sus fondos; pero la figura es siempre la misma y siempre está hecha ligeramente y con poco estudio, denotando todo ello pedidos urgentes y prisa en servirlos. ¿Son estos retratos originales de Goya? Creo que podría contestarse que sí y que no al propio tiempo, y en la seguridad, aunque parezca raro, de no equivocarse en tal contestación. No pueden ser anteriores a 1788, pues Carlos III muere en Diciembre del año anterior y aquí aparece Carlos y María Luisa ya con la corona y atributos del trono. Pero tampoco pueden ser muy posteriores a esta fecha, a juzgar por la edad que estos personajes representan. Son, sin duda alguna, los retratos de los nuevos Reyes pedidos por Ministerios, Centros oficiales, oficinas, etc., en los que es costumbre que no falten las imágenes de los Monarcas. Por otra parte, ya hemos dicho que Goya había sido nombrado

pintor del Rey el año 1786 y ascendió a pintor de Cámara en 1789, precisamente en la fecha a que por las razones expuestas deben de atribuirse estos retratos. Goya recibiría el encargo de hacer los primeros, vendrían luego otros pedidos, éstos se repetirían, y el pintor, ayudado de su presteza y de otros pintores, pues en la mayoría de estas obras se aprecian dos manos, montaría una verdadera fábrica de retratos y en poco tiempo daría abasto a tantas peticiones. Sería imposible citar la cantidad de estos cuadros conocidos; se encuentran hoy muchos en los Ministerios, en las oficinas, en las Escuelas especiales, en los Institutos, en Madrid y en provincias para que fueron hechos. Otros salieron de aquellos Centros oficiales y fueron a parar a particulares o a Museos. ¿Deben considerarse como originales de Goya estos cuadros? me vuelvo a preguntar. Algunos pueden contestarse que sí decididamente; de éstos sirven de tipo, por ejemplo, los que se conservaban en el ministerio de Hacienda, que no ha mucho pasaron al Museo del Prado. Las imágenes de los Monarcas aparecen aquí representadas hasta las rodillas; el Rey con casaca azul, se destaca sobre una cortina verde que sirve de fondo; los detalles del traje, condecoraciones, etc., no son ya ejecutados con tanto detalle, son más sueltos, más graciosos en su toque, la Reina viste traje morado con mucho adorno y se destaca su figura sobre una cortina color verde pistacho, formando una atrevida y feliz armonía de color. Otros de estos retratos puede asegurarse que no son originales de Goya, y, por consiguiente, no he de ocuparme de ellos, y otros, los más, son y no son de manos de Goya, pues en ellos, a pesar de la presteza con que están pintados se aprecian trozos que sólo el pintor pudo realizar, y otros más amanerados y torpes que son, sin duda, los encomendados a los compañeros o a los discípulos. Todo ello forma una producción que más parece de fábrica que de taller de artista, de escaso interés, por tanto, y en la que no es menester insistir. Cuanto digo respecto a este punto lo creo razonado, por más que no lo expongo sino como hipótesis, pues ni Goya en sus cartas, ni otros documentos, nos hablan para nada de estos innumerables retratos que hay que suponer que hiciera de sus Reyes allá por los años de 1788 y 1789.

Igualmente a esta época creo debe asignarse aquel bonito busto


INOCENCIO X. PINTADO POR VELAZQVEZ, Y COPIADO POR F. GOYA

[illegible]

[illegible]

[illegible]



de niña del Museo de Bruselas, obra sencilla, al parecer de carácter íntimo, muy acabada, pero no con el detalle de cosas a lo Mengs, sino con el terminado de quien quiere penetrar y desentrañar en los rasgos característicos del modelo.

Con esta obra puede relacionarse otra no tan típica, el retrato de Feliciana Bayeu, sobrina de Goya, que donado por el artista español D. Cristóbal Férriz, guarda el Museo del Prado desde el año de 1912.

La preocupación, la obsesión de Goya en estos años por el arte español del siglo XVII y singularmente de Velázquez continuaba en él, si bien no la manifestaba, no podía manifestarla en aquellos tiempos, de una manera ostensible. Pruébanlo dos detalles: el uno curioso no más, fruto de su capricho, el otro del mayor interés. Es el primero un retrato de María Luisa, del tipo de la serie numerosa citada; éste es de cuerpo entero, y muy fino y escogido, y en el cual la reina lleva un guarda infante, idéntico en su forma y no de menores proporciones que aquellos que llevaban las damas de la Corte de Felipe IV y con los que diferentes veces retratara Velázquez a Doña Mariana de Austria. Este retrato, recuerdo de un Velázquez en todo, en su disposición, en la colocación del personaje, hasta en su técnica, nos demuestra el recuerdo de Goya hacia aquellas obras que tanto le impresionaran. La técnica tan suelta, las tonalidades, todo está hecho como en memoria de las obras del gran maestro español. Se conserva este retrato en el ministerio de la Guerra, con otro compañero, del Rey, cuadro éste, mucho más flojo, que hace pensar en algún discípulo. Fueron dados a conocer ambos, pues se encontraban en lugares secundarios del ministerio, por el actual restaurador del Museo D. Federico Amutio.

La otra obra a que me refiero es un ejemplar interesantísimo, cuyo estudio recomiendo a los aficionados a estos problemas de la pintura. Es la copia hecha por Goya del busto estudio que pintara Velázquez del Papa Inocencio X para su gran retrato que se guarda en el Vaticano. El estudio, maravilloso de realismo, es el que hoy se conserva en el Museo del Ermitage; la copia la posee en su colección el conde de Villagonzalo. Es más un estudio de color que una copia fiel. Sin duda Goya, impresionado ante la verdad y la vida de

aquel Velázquez, todo fuerza y expresión, quiso conservar el recuerdo de aquella obra que tanto le sedujera. La copia, muy libre, como digo, tal vez no es digna del original; pero la relación de valores, el estudio de aquellos rojos está logrado, y lo que se ha perdido en carácter en la copia, lo compensa tal vez la fineza de color. Dice una inscripción en la parte inferior del lienzo: «Inocencio X, pintado por Velázquez y copiado por Goya.»

En los retratos ya vistos hemos apreciado asimismo un marcado progreso en la marcha del artista que, desde sus primeras obras de este género, inspiradas en las de Mengs y en otras de pintores españoles imitadores del famoso bohemio, llega a adquirir rasgos característicos; pero así y todo, él sigue obedeciendo en parte a la tendencia que determinó sus primeros pasos en la pintura. Si Goya hubiera desaparecido del mundo de los vivos en estos años finales de la década de 1780, en los cuales cumplía los cuarenta de edad, no sería, ciertamente, el famoso y admirado pintor de retratos por el que hoy se manifiesta tanto interés como curiosidad, y cuya producción ha determinado una influencia marcada en las más importantes de las escuelas modernas.

En los años inmediatos al de 1790 comienza titubeando; produce obras, algunas muy débiles, y después de pasos atrás que recuerdan retratos anteriores y algunos ensayos infructuosos, se orienta de modo decidido en busca de un arte sencillo y sintético, y, sobre todo y más que nada, de un colorido claro y gris.

Esta disposición y grado de intensidad de los diversos colores de sus pinturas, no es absolutamente original en Goya; algo nos recuerda, la encontramos ya en paletas de épocas anteriores. Los que la emplearon perseguían diferentes ideales de los que animaran a nuestro pintor; pero al llegar a su última expresión, a la expresión por medio de los colores, vocablos de la pintura, y a las armonías, lenguaje del arte pictórico, coincidieron, y, por tanto, Goya es la prosecución de la tendencia indicada.

En efecto, la gama de grises tan fina, las armonías de grises y plata, el uso de ciertos carmines y de violetas que por vez primera



FAMILIA DE OSUNA

MUSEO DEL PRADO



MARQUESA DE PONTEJOS

[illegible] DE LA MARQUESA DE [illegible], MADRID

se encuentran en obras del Greco y que, atisbados por Velázquez y empleados asimismo por él, determinan la más trascendental de sus cualidades, son precisamente los que volvemos a encontrar en Goya. Velázquez comprendió que lo mismo la gran escuela italiana que las escuelas del Norte adolecían de un convencionalismo en el color, y lejos de seguirlas, huyendo de una paleta exuberante y dotado él de un órgano visual de primera fuerza, estudió en el natural, y con la lección que las obras del Greco le proporcionara y su propia observación, y con una sinceridad y sencillez supremas, no empleó más que los colores necesarios para obtener las gradaciones que a nuestros ojos presenta la Naturaleza y las armonías que la realidad nos ofrece, tendiendo él, por temperamento y preferencia, a aquellas en que están combinados todos los matices del gris.

Goya, fuera por estudio, fuera por instinto —es lo probable que ambas causas influyeran en él—, consiguió en estos años, y valiéndose de técnica semejante, su modo peculiar de expresión, y llegó a poseerle y dominarle por completo en el año de 1794, en el que tengo razones para creer que están pintados dos retratos singularísimos: uno, el de la marquesa de la Solana, y otro el tan conocido de Bayeu, producciones selectísimas y obras tipo de una importancia capital en la historia y el desarrollo de la Pintura.

La primera obra importante de Goya en esta época, en que de manera marcada manifiesta el cambio en su paleta y tiende al color gris, a las armonías en gris y a los tonos gríseos, es el *Retrato de los duques de Osuna con sus hijos*, del Museo del Prado. Este grupo, medianamente compuesto y en el que los niños tienen algo de muñecos, es, no obstante sus deficiencias, una obra de gran novedad en su colorido, de notable independencia artística y marca un jalón en el desarrollo pictórico de su autor. Goya se ha desprendido de aquel arte convencional y detallista, del que no sabemos si fué gran admirador, o detractor silencioso; pero que venía practicando, más o menos, desde sus primeros retratos. La sencillez de esta escena, su verdad, su técnica suelta y su colorido nos hacen pensar en una resurrección de la Pintura española de los mejores tiempos. Ya volvemos a encontrar en ella nuestro Arte, el inconfundible, el único, el pintado en español. Como trozos, es desigual en construcción y

en robustez; estimo el mejor la cabeza de la duquesa, de una verdad y fineza extraordinarias. Lo más saliente de este cuadro es su conjunto, lo fundido de todo, sin líneas cortadas y durezas, cual se presenta la realidad ante nosotros. Tiende, como Velázquez en otro tiempo y consiguientemente en otra forma, a dibujar sin líneas y a pintar sin hacer pintura, a no reproducir las cosas, sino la sensación de las cosas en nosotros; a lograr tan sólo sensación de verdad y de ambiente. La tendencia de la tonalidad gris de este cuadro es manifiesta; los niños visten traje de color verde pistacho gríseo, y sus fajas rosas son pálidas, gríseas; la duquesa viste de gris con peto rosa gríseo; el duque viste azul obscuro que no tiende a negro; las cabelleras de los niños, rubias, tienden a gríseas en sus reflejos; el suelo es un gris más caliente de tono indefinido y el grupo de estos personajes se destaca todo sobre un fondo gríseo verdoso, que poco tiene de verde y mucho tiene de gris. Un solo color resalta aquí: el bermellón, que aparece decidido en el cuello, bocamangas y lazo del sombrero del duque. El bermellón, como es sabido, avalora los tonos grises, dando a cada gríseo su valor. Este bermellón es el color que ya años antes venía preocupando a Goya, y aquél que vimos en su autorretrato y en su paleta, destacado de todos los demás, a la derecha del blanco. La tendencia de Goya hacia el gris, en las producciones de estos años y en las inmediatamente posteriores, es manifiesta. Va afinando en estas armonías, va prescindiendo del bermellón; éste se convierte en rosa y llega a desaparecer del todo el tono rojizo en el retrato de Bayeu, que puede decirse es gris puro.

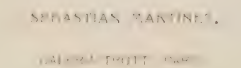
La marcada orientación del color en la producción de Goya de estos años y otros detalles, como la indumentaria del personaje, la disposición de la figura, el carácter del paisaje que sirve de fondo, etcétera, me hacen colocar en estos años finales de la década de 1780, si bien no puedo llegar a precisar con exactitud la fecha, el lindo retrato de la marquesa de Pontejos, que posee hoy en su palacio de Madrid la señora marquesa viuda de Martorell. —hoy Marquesa de Miraflores—. Esta figura de Doña Ana de Pontejos, cuñada de Floridablanca, que avanza por un parque con un clavel en la mano derecha, vestida con un traje María Antonieta y precedida de un perrillo feo y gracioso, da la sensación de una marquesita fran-



MORATIN.

COLECCIÓN DE LA MARQUESA DE SILVELA, MADRID.





SEBASTIAN MARTINEZ.

GALERIE TROTTI, PARIS.

cesa que se dirige a una fiesta de Versalles. Recuerda, en efecto, tal vez más por el traje y el aspecto de la obra que por su técnica y colorido, muy españoles ya, el arte francés. El fondo hace pensar en otros fondos análogos de paisajes de aquellos que Goya hiciera en sus cartones para tapices de la Real Fábrica.

Aproximadamente en los años que nos ocupan pienso yo que debe haberse pintado el retrato busto de Moratín, que guarda la Real Academia de San Fernando. Aprecio en él las finezas de toque y la tendencia a las tonalidades grises que caracterizan las obras del artista en esta época. Leandro Fernández de Moratín, que había nacido el año de 1760, tendría los treinta de edad que representa el retrato. Este es sencillo, de carácter íntimo, sin pretensión alguna; pero lo expresivo de la fisonomía del personaje y las finezas de la cabeza demuestran que es obra hecha a conciencia y con amor y cuidado por parte del artista. El retrato que, como he dicho, le estimo aproximadamente del año 1790 y que revela bien a las claras estar hecho directamente del natural, no parece probable que fuera posterior a 1792, pues en esta fecha Moratín emprendió un largo viaje a París, primero, después a Londres, y a su vuelta la edad del personaje y la técnica del cuadro habían de ser otras que las que aquí se manifiestan. Eran éstos los tiempos de los primeros triunfos de Moratín; las dos fechas citadas coinciden respectivamente con los estrenos de *El viejo y la niña* y *El café*. Goya y Moratín, hombres de carácter poco vulgar, de inteligencia privilegiada y casi de la misma generación, simpatizarían en esta época, y tiempo después, allá en Burdeos, a donde los embites de la vida llevaron a los dos viejos gloriosos, recordarían, cuando Goya hiciera el segundo retrato del autor de *El sí de las niñas*, los años del primero, como tiempos de plenitud de vida y de esperanzas.

Las primeras relaciones con Moratín y con el grupo de los amigos de éste, que representaban el movimiento avanzado que venía de Francia, y el que por esta época Goya se dedicara a aprender el francés, son como prolegómenos del cambio de su carácter, de su manera de ser y hasta de su vida, que puede apreciarse años después.

Esa evolución —la crisis de Goya—, fué, como todo en él, tardía; no llegó, como vemos, hasta los cuarenta años corridos; pero en lo

que a su arte se refiere, el cambio determinó una transformación en sentido reflexivo, y, especialmente en lo que atañe a su aspecto de retratista, determina un marcado progreso, que es el que hemos apuntado y desarrollaremos después.

Poco conocido es otro hermoso retrato, fechado en 1792, de Don Sebastián Martínez. Puede tomarse como tipo de esos retratos sencillos, de carácter íntimo, que pocos años después concreta y define Goya en el retrato de su cuñado Bayeu, dejando para siempre un arquetipo de obra tan singularísima como maestra. Sentado, de perfil el cuerpo, de tres cuartos la cabeza que mira al espectador, *D. Sebastián Martínez, por su amigo Goya*, 1792, como reza un papel que tiene en su mano izquierda, y vestido con casaca azul, rayada con listas claras y pantalón amarillo de ante, el personaje se nos presenta con una verdad que parece la realidad misma. El fondo es gris obscuro y armoniza tantos colores como hay en el retrato, dominados todos por la nota grísea. Vi esta obra en París no ha mucho, en la Galería Trotti.

Estimo que bastan las últimas obras citadas para apreciar la evolución del artista. Son ya obras típicas de Goya que en nada recuerdan a Mengs y muy poco a los retratos del propio Goya de años antes.

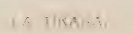
Como retratos de señora de este momento de la evolución, debe recordarse el tan escogido de Doña Tadea Arias de Enríquez, del Museo del Prado. Gentil y sencilla, la movida y simpática figura de Doña Tadea contrasta con la de todos aquellos retratos rígidos, convencionales, detallados, que se pintaban en España desde hacía un siglo. Tal vez parezca aventurado afirmar que este retrato tan de su época, recuerda en algo las obras de Velázquez tan típicas de la suya, del siglo XVII. Cuando Goya retratara a este gracioso y simpático personaje, no se acordaría de los retratos de dama del pintor español de ciento cincuenta años antes, y, sin embargo, algo hay en esta obra que la relaciona con otras españolas; y no es por el espíritu que la anime, ni por su quinta esencia, sino por su última expresión, por su dicción pictórica, por su casticismo, por su espontaneidad, tan española como la que manifiestan los retratos análogos de Velázquez. El poder definir, concretar en una frase, en una



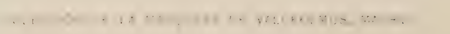
DOÑA TADEA ARIAS DE ENRIQUEZ.

MUSÉE DU PRADO.





LA TIRANA.



COLLECTION DE LA MARQUISE DE VALDERRONOS, MADRID.

palabra, el porqué del españolismo de esta obra, como de otras tantas, y deducir de ello las características de nuestra Pintura, sería admirable cosa, es cierto; pero estimo también que sería entrar en el terreno de las abstracciones discutibles y confusas: la dicción pictórica es como la de un idioma, que lo constituyen una serie de detalles, de matices, que dan una resultante que lo hacen diferenciarse de los demás, y ese todo, esa resultante se posee o no se posee, se entiende o no se entiende, pero lo que es totalmente imposible es su definición. Hago esta observación ante este retrato, porque es de los primeros de Goya, en que, olvidando el arte que aprendiera y, con espontaneidad, muestra patentes y manifiestas las cualidades que caracterizan a la escuela española. El retrato de Floridablanca, por ejemplo, pudo ser obra de un español como pudo serla de Mengs o de cualesquiera de sus imitadores italianos o alemanes; esta Doña Tadea habla en español, con ese acento castizo inconfundible que no se aprende. Comparad esta obra con otras semejantes por su asunto, de Rubens, o de Rembrandt, o de Tiziano, o de Nattier, o de otro gran retratista extranjero, e inmediatamente y sin gran esfuerzo la distinguiréis. Y establecida esta distinción y determinada la escuela a que pertenece esta obra, que la hace tan inconfundible con las de otras, débese, precisando aun más, reconocer la única relación que tiene con producciones extrañas. En medio de su españolismo, con algo tiene relación este retrato, con algo que nada de español tiene; con las producciones de los retratistas ingleses contemporáneos de Goya. Pero para tratar de este punto, de las analogías que ofrecen las obras de la misma época, no es aún la ocasión; creo que la tendremos más oportuna al hacer el estudio del retrato del conde de Fernán Núñez, obra muy posterior a ésta, en la próxima conferencia.

El retrato de Doña Tadea Arias de Enríquez es sugestivo. Su tonalidad es grísea; el rosa, color de la falda, está atenuado por la gasa que la cubre totalmente; y los verdes del paisaje del fondo están muy rebajados. La ancha cinta que forma el cinturón y un amplio lazo, es una nota negra preciosa que avalora el colorido de este retrato.

Fechado en el año 1794 está el primero de los retratos de *La Tirana*. Digo el primero, porque existen dos.

María del Rosario, La Tirana Por Goya — 1794. Esto dice en un

papel que el personaje sostiene en su mano izquierda. Esta fecha coincide con los años en que María del Rosario fué primera dama de la compañía que actuaba en el teatro del Príncipe.

De medio cuerpo, en pie, mirando al espectador, con hermosa cabellera suelta que cae por la espalda y sin otro adorno en la cabeza que unas flores, la famosa actriz se nos presenta en este primer retrato que Goya le hiciera, con una sencillez y un realismo que también hablan en castellano. Todo es aquí gris, exageradamente gris tal vez, dando algo de monotonía a esta obra, bellísima, no obstante, por tantos conceptos. Gris el fondo, gríseo el conjunto del traje, resultante de un amarillo cubierto por completo de gasas blancas. Las carnosidades son de una verdad que llega a la perfección; la mano izquierda, única representada, es admirable de dibujo, de finezas y de color. Pertenece esta obra a la señora marquesa de Valdeolmos. Debe recordarse como nota curiosa que en este retrato, que figuró en la Exposición de obras de Goya de 1900, la inscripción entonces no decía lo mismo que ahora. La fecha y la firma eran las mismas, pero no así el nombre de la retratada; decía entonces: *Doña María de las Mercedes Fernández*, y se apreciaba que todo esto era un repinte. Hábilmente quitado después, ha aparecido el verdadero nombre: *María del Rosario, La Tirana*, que es, como he dicho, el que hoy ostenta.

Y de este año de 1794, o del siguiente, como ya he dicho, pienso que serán los dos mejores retratos de la nota gris que Goya hiciera, el de la marquesa de la Solana y el de Bayeu. Son de lo más adelantado como técnica y como resolución de tonalidades de esta fase de su autor, y como quiera que demuestran bien a las claras estar hechos ante el natural y ambos personajes fallecieron en el año de 1795, estimo razonado e indudable el colocarlos en este lugar y atribuirlos la fecha citada.

Doña Rita Barrenechea y Morante, marquesa de la Solana, esposa del conde del Carpio, se la representa en pie, cruzadas las manos, con aspecto de encantadora sencillez, dando la sensación de una dama atrayente y simpática, aunque no bella. Este retrato, uno de los más admirables de Goya, debe ser en muy poco tiempo anterior a la muerte de la marquesa, acaecida en 29 de Noviembre de 1795 cuando contaba veintiocho años de edad. Destácase la figura





sobre un fondo muy difuso gris fino, que en nada distrae y parece representar un cielo gris azulado, con horizonte muy bajo, algo más obscuro que contrasta con el suelo, la nota más clara y siempre gris. No tiene esta obra efecto alguno brillante; es la delicadeza misma, muy en consonancia con la tez pálida y el aspecto enfermizo de esta dama, que parece haber reconcentrado toda su escasa vida en la mirada. Viste corpiño y falda de terciopelo negro, y prendida de su cabeza, cubriendo su cuerpo, lleva mantilla blanca de tonos rebajados, que canta a media voz, guantes blancos, un abanico hueso; zapatos blancos con lazos negros calzan los diminutos pies, y, como adorno, no lleva más que un lazo rosa pasado, muerto, tan pálido como su cara y unas florecitas pequeñas y humildes que en nada desentonan este conjunto tan acertado como modesto. Puede citarse esta obra como un típico ejemplar de pintura española. Pasó no ha mucho tiempo a la colección del Sr. Beistegui (París), procedente de la testamentaría del marqués del Socorro, biznieto de la retratada. Alcanzó en la venta el precio de 500.000 francos.

De la misma época exactamente que el retrato anterior, es aquella media figura sentada en que presentó Goya a su cuñado, el pintor Francisco Bayeu, quien falleció como la marquesa de la Solana, el año de 1795. El lienzo, o, mejor dicho, la preparación del lienzo, según puede apreciarse en algunas partes, no del todo cubiertas, es gris muy poco rojizo, mucho más claro que el empleado después por el autor, e idéntico al del retrato de la Solana. Yo estimo esta cabeza de Bayeu, al par que trozo de pintura de una sensibilidad insuperable, una maravillosa lección de técnica pictórica, donde a plena luz, sin sombra alguna, en la que lo más obscuro son las pupilas de los ojos, se ha conseguido, no obstante, un modelado perfecto tan sólo con medias tintas. Aun cuando parece estar hecha de manera ligera, no es así; la pastosidad de aquella cabeza no se logra de primeras; todo se ha buscado con estudio, logrando un gran carácter; y las líneas de los perfiles, de los ojos y de la boca, con objeto de que no se perdieran, fueron sobre el lienzo pasadas con pluma y tinta. Este singular detalle puede apreciarse cuando el cuadro se ve muy iluminado. Pero esta cabeza tan trabajada, está simplificada después, dando la sensación de trozo fácil y espontáneo y logrando una

nota de delicadeza única. Y con ser tan admirable la cabeza, es bello asimismo el conjunto de la obra, a cuyo lado toda pintura resultaría dura y seca. Ciertos descuidos, como el dibujo del brazo izquierdo del personaje y la perspectiva del sillón con sus dos brazos desiguales, son incorrecciones goyescas por las que hay que pasar. Como colorido, aquí prescindió en absoluto del bermellón; todo es gris, pero de una justeza suprema; aquella casaca de reflejos plomizos no parece, sin embargo, metálica, sino que da la sensación de su materia y todos los grises se relacionan, se diferencian y se avaloran por sí mismos. Es esta obra un alarde como pintura, felizmente resuelto, y puede considerarse como una de las mejores armonías de grises que ha producido este arte.

Débese recordar otro retrato de Bayeu que guarda el Museo de Valencia, muy hermoso, pero no típico de esta fase de Goya.

Y para terminar, hoy, veamos, la graciosa figura, llamada el hombre gris, muy nombrado aun cuando poco conocido. Este hombre gris, no es otro que el hijo de Goya, que por cierto se parece bastante a su padre. Este retrato admirable por su fineza, obedece a esta época y guarda gran relación como pintura, con las últimas citadas. Es aún pleno siglo XVIII. Viste el joven Goya de petimetre de aquellos años. Traje gris, con forro violeta gríseo, pantalón a rayas grises y negras, y acompañado de un perrillo blanco, adornado con un lazo rojo, destácase sobre un fondo gris.

Esta obra que perteneció a la Galería Salamanca, salió de España hace muchos años. Figuró en París a raíz de la guerra franco-prusiana, en una exposición organizada en beneficio de los pobres de Alsacia y Lorena. Adquirido por Mr. Bischoffshein, su actual poseedor, y a quien debo la atención de que le haya fotografiado para que pueda figurar en mi libro; este retrato ha permanecido en su casa de París sin exhibirse nuevamente. Con ello termino yo el estudio de la fase de Goya que pudiéramos llamar sus obras gríseas.

La continuación constante de esta nota hubiera sido monótona. Lograda esta coloración tan en consonancia con el temperamento de Goya y la tradición española, el artista se lanzó a coloraciones más ricas y atrevidas, que determinan su época de plenitud y cuyo estudio será el objeto de mi segunda conferencia.



FRANCISCO JAVIER GOYA

HIJO DEL ARTISTA.

COLECCIÓN M. FERDINAND BISCHOFFSHEIM.

PARIS





SEGUNDA CONFERENCIA





En mi primera conferencia dedicada a la formación de Goya como artista, tuvimos ocasión de ver no pocas obras de las primeras que pintó en el género del retrato. Estudiadas las tan importantes de los años que median entre 1783 y 1795 fecha en que llegó al pleno dominio de su manera, la manera que hemos denominado grísea, por las tonalidades en ella dominantes, sería este el momento de exponer los retratos de toreros y las figuras de maja, debidas casi todas a esta época, a los últimos años del siglo XVIII.

Pero es el caso que este aspecto de la producción de Goya, tan típico y pintoresco y con el cual lleno un capítulo de mi libro, fué en cierto modo expuesto por mi, no ha muchos meses en una conferencia, *Las majas de Goya.* Y como no he de repetir lo ya dicho, pasemos por alto ese capítulo y entraremos de lleno en los retratos de fines del siglo XVIII. A continuación expondré los grandes retratos de Corte del año 1800, e inmediatamente posteriores, y terminaremos hoy con los retratos producidos entre 1800 y 1808, dejando para la tercera y última conferencia, las obras de los años de la invasión y los últimos retratos pintados en Madrid y Burdeos.

Suprimidas, pues, las figuras de las majas, hay que pasar por alto consiguientemente los retratos de la maja más maja de su tiempo, la duquesa de Alba de la que también me ocupé en la conferencia citada, y comenzaremos por ver el de Doña María Gabriela Palafox

y Portocarrero, marquesa de Lazán, que, como el famoso de la de Alba, se conserva en Madrid, en el palacio de Liria.

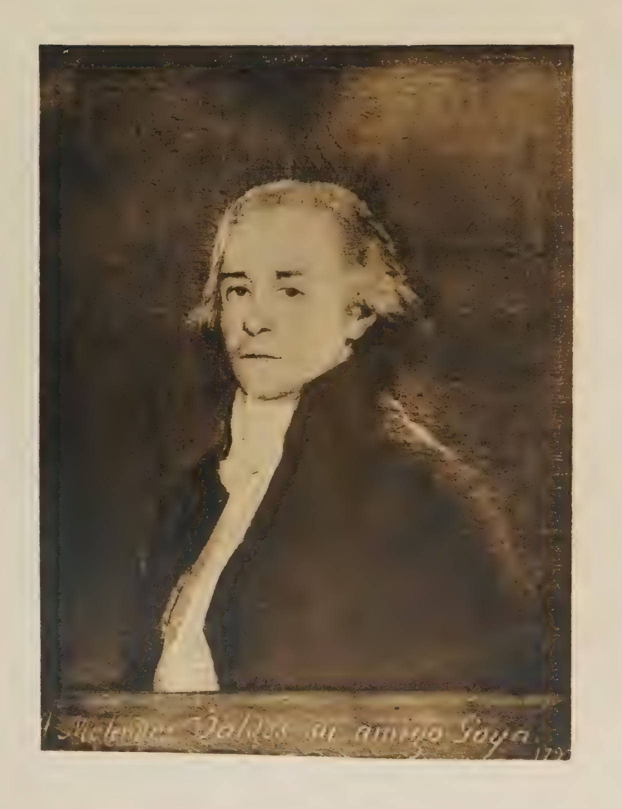
Había nacido esta dama en 1779. Representa aquí unos veinte años. Coincide en absoluto la técnica de la obra con los años últimos del siglo XVIII, precisamente los del cuadro. Plantada airosamente en la pierna izquierda, sobre la que tiene cruzada la derecha, cuyo pie enseña con gracia y picardía, movida la figura cuyas curvas femeninas se ostentan sin recato en toda su natural esplendidez, la marquesa de Lazán, apoyada en el respaldo de un sillón y destacándose sobre un fondo liso, se nos presenta mirando fijamente con sus ojos obscuros y llenos de vida.

El cabello negro, rizado, suelto y sujeto solamente por dos estrechas diademas de oro, encuadra su bello rostro maravillosamente iluminado. Viste traje blanco finísimo, ornado con franjas y golpes de oro, hombrera y estrecho cinturón de lo mismo y cola sobrepuesta obscura. Sobre el sillón se representa el abrigo forrado de armiños.

La nota general de este cuadro, su tonalidad más obscura que los citados como tipo de la producción de Goya de años anteriores, caracterizados por los tonos grises claros, nos llevarían como de la mano a las obras que coinciden con los grandes retratos de Corte, pintados en el último y en el primer año respectivamente de los siglos XVIII y XIX; pero antes hemos de citar algunas de aquellas características obras de estos años, últimos de siglo.

El retrato de la librera de la calle de Carretas no es precisamente un retrato de maja. En pie, representada hasta la rodilla, cubriendo su cabeza con una larga mantilla blanca que recoge a su mitad con la mano derecha, la famosa librera mira de frente mostrando una cara de belleza española con mirada franca y sencilla y noble expresión. Es una obra hermosísima a juzgar por su reproducción fotográfica. Yo no puedo decir más de ella. Salió de España hace muchos años, no la he visto jamás, y no es costumbre mía hablar de obras que no conozco. En este caso su buena fama y los elogios que ha merecido de cuantos la admiraron, basta para hacerla tan célebre como lo es. Consérvase en la colección Havemeyer de Nueva York.

Conócense algunas obras fechadas en los tres últimos años del siglo XVIII. *A Meléndez Valdés su amigo Goya*, 1797. Así dice con


Melendez Valdes su amigo Goya



letras grandes, en las que reconocemos la escritura del pintor, la inscripción que se lee en la parte baja del retrato en busto del insigne poeta y literato Don Juan Meléndez Valdés. Consérvase en el Museo Bowes, de Barnard Castle, en Inglaterra. Es un apreciable ejemplar fino y característico de esta época de Goya. Conozco de él dos repeticiones. Pero en este ejemplar creo que su interés está más en su valor iconográfico que en su mérito artístico, con ser éste no pequeño. Nos da a conocer al personaje a los cuarenta y tres años de edad, según indica la indudable fecha escrita de mano de Goya. Meléndez Valdés había llegado a Madrid, precedido de renombre literario, el año 1781. En Madrid sus relaciones con Jovellanos y con la intelectualidad de entonces en la capital de España, le colocaron en breve en condiciones de darse a conocer y de brillar. Varios viajes por España, alguno de ellos más hecho por fuerza que de buen grado, le ausentaron de la Corte hasta este año de 1797 precisamente. La fecha del retrato marca en Meléndez Valdés un cambio en su estilo, más pulido y perfecto que el anterior, y determina su consagración entre los maestros, llevándole a las Academias de la Lengua y de San Fernando.

El retrato nos prueba, con su dedicatoria amistosa, lo que ya parecía indicar el retrato de Moratín de años antes y también de carácter íntimo, lo que confirma la relación de Goya con Jovellanos y con todo aquel grupo de intelectualidad, abierto a las ideas nuevas y renovadoras que venían de Europa entera y especialmente de Francia: que Goya estaba relacionado por amistad con aquél grupo de innovadores, y consiguientemente que simpatizaría con su modalidad y sus ideas. Nada concreto acerca de ésto nos dicen las cartas de Goya de estos años; nada terminante llega a nosotros que nos demuestre el cambio que, según indiqué, manifestóse en el pintor por aquellos años; pero por hipótesis razonada, y por no pocas de sus producciones de aquella fecha (no precisamente por los retratos, sino por sus caprichos, fantasías, etc.), podemos dar como seguro que el espíritu de Goya, con sus ideas sencillas, que nos manifestó en la primera época de su vida, se desarrolló, se inquietó determinando en su inteligencia e imaginación poderosa, un nuevo Goya que aún había de sufrir hondas transformaciones ante el espectáculo de sangre

y horrores que la suerte reservaba a nuestro país para algunos años más tarde. Los escritores poco escrupulosos que nos describieron a Goya en su juventud como un depravado y un libertino sin conciencia, nos lo presentan en estos años de su edad madura, como un terrible revolucionario. Tan falso es ésto como aquéllo, y de que su inteligencia y su cultura se modificasen en cierto sentido, a estimarle como un revolucionario y un hombre de acción y peligroso, hay un abismo que Goya no franqueó jamás. Debe no olvidarse asimismo que en estos años y aun en otros posteriores, el pintor relacionado con los elementos intelectuales y progresivos de España, era, no obstante, y siguió siendo, hasta que las circunstancias nacionales, y bien a pesar suyo, se lo impidieron, el pintor aristocrático y cortesano.

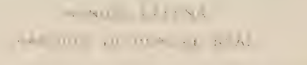
Del año de 1798 existe una obra importante, el *Retrato del general Urrutia*. Esta como las otras pruebas en color de que dispongo, las debo al arte y a la amabilidad de mi querido amigo el Sr. Ruiz Santaella. Nos da a conocer a este militar a los sesenta años de edad y poco después de haber sido nombrado Capitán general de Ejército; su brillante carrera había terminado, pues a partir de esta época, olvidando sus campañas, no se le confirió cargo alguno y murió postergado poco después, en 1800, porque su carácter independiente no se avino a ser cortesano de Godoy.

La obra, artísticamente considerada, es un hermoso ejemplar, sólido y robusto, de esta época del artista. La cabeza, muy construída y bien de proporciones, acabada, sus rasgos característicos muy buscados, dan idea de un absoluto realismo. Es muy fina, y su fineza se realza con la riqueza del colorido del resto del lienzo. El cielo del fondo ya no es uno de aquellos cielos que enamoraron a Goya años antes, ligeros, claros; es éste relativamente obscuro y plomizo y antecedente de otros en que estas notas se exageran más en años posteriores, como iremos observando. En el ángulo inferior derecho se lee la inscripción que dice: *Goya, el general Urrutia.*

Este retrato, que se conserva en el Museo del Prado procedente de la venta de la colección del duque de Osuna, aparece mencionado en el archivo de la Casa, y por el documento allí conservado, sabemos que es del año 1798 y que se pagó por él, 6.000 reales.







Del mismo año existe otro retrato de técnica diferente; pero asimismo obra en cierto modo de aparato y ostentación. Es éste el *Retrato de F. Guillemardet, embajador de la República francesa en España*, en aquella fecha. Consérvase esta obra en el Museo del Louvre.

La presencia de este hombre como embajador en la Corte de un Borbón es caso peregrino. Guillemardet fué un médico de pueblo, que, exaltado por las ideas revolucionarias, figuró en la política francesa desde la toma de la Bastilla. Diputado de la Convención, votó la muerte de Luis XVI. Formó después con los hombres del Thermidor y persiguió con saña a los terroristas, de cuyas garras había escapado milagrosamente poco antes. Partidario luego del Directorio, éste le hace grande hombre y le envía de embajador a España en 1798, para que en unión de Don Manuel Godoy, buscasen entre ambos el camino más recto y seguro para ir a Trafalgar. Su estancia en Madrid no fué larga. Reclamado por Bonaparte cuando éste fué nombrado primer cónsul, tuvo que contentarse con una prefectura. Murió Guillemardet en estado de demencia el año de 1808, dejando a la posteridad una página de actividad revolucionaria y un retrato pintado por Goya.

El embajador, con aspecto un poco fanfarrón, le representa Goya sentado, casi de perfil y mirando de frente al espectador. Viste su traje oficial, azul, con fajín rojo azul y blanco y un espadón que se destaca en primer término. Detrás de él, en una mesa cubierta con tapiz amarillo, se ve el gran sombrero con las plumas y la famosa escarapela tricolor. Es esta obra, por lo detallada que está, por su disposición y su colorido, obra que hace excepción entre las de Goya de estos años. Si no supiéramos su fecha exacta sería difícil asignársela.

Y algo semejante de lo que puede apreciarse en el retrato de Guillemardet, ostenta otro no menos importante fechado en el año siguiente, en 1799. Es el retrato de Don Manuel Lapeña, marqués de Bondad Real, representado en pie, de cuerpo entero, de frente, vistiendo el traje de coronel de los Guardias, cruz de Calatrava y bastón de mando; destácase la figura sobre un fondo fino, con cielo de nubes ligeras grises y a media altura unas construcciones que

bien pudieran ser los cuarteles de Vicálvaro o de Aranjuez, ante los cuales, unos soldados que más que de carne y hueso, dan la sensación de soldaditos de juguete, hacen el ejercicio. En la arena, en primer término, hay una inscripción grande que dice: *D. Manuel Lapeña P. Goya año* 1799. A pesar de las finezas que este cuadro ostenta, y de su firma y de su fecha y de su indiscutible originalidad, en su conjunto, algo raro hay en él, que lo diferencia de la producción de Goya en estos años. ¿Pudo tal vez el retratado indicar a Goya su deseo de que el retrato fuera más detallado que otros de su mano, y el pintor, en consecuencia, hacer esta obra, que sin que sea carantoña de munición, pues está, como digo, terminada minuciosamente, tiene algo en el porte del personaje y sobre todo en el aspecto del regimiento que manda, que podría interpretarse como una fina ironía?

A fines del año 1799, fué Goya nombrado pintor de Cámara.

El primero cronológicamente de los retratos que componen la serie de la familia Real, es aquel en que la Reina en pie, destacando su figura sobre un paisaje muy fino, viste el traje de maja (1).

El segundo es el retrato a caballo, que es el conservado en el Museo del Prado en el cual la augusta señora cabalga sobre el Marcial a horcajadas, según la costumbre de aquel tiempo, vistiendo el uniforme de coronel de Guardias de Corps.

Este retrato ecuestre, muy superior a su compañero el del Rey, lo considero de una gran importancia. Buscó el pintor el efecto de conjunto, la mancha general, el empaque, y lo logró de veras. El pintor muestra aquí su nuevo esfuerzo y tendencia hacia un arte tan envuelto y tan sintético como el que lograra años antes en sus retratos en gris; pero lo busca y lo logra ahora con un conjunto menos monócromo y más robusto. En nada pierde su carácter de pintura española; pero la va singularizando tanto, que la distancia ya de los antecedentes españoles que esta obra pudiera tener. Es la obra eminentemente castiza, sigue su última expresión siendo la misma,

---

(1) Reproducido en la Conferencia de las Majas de Goya.



DOÑA MARÍA LUISA DE PARMA.



CARLOS IV.

MUSEO DEL PRADO.





la nacional; nos habla siempre en español, pero, con su tendencia y su técnica, nos dice cosas completamente nuevas que hasta entonces no había dicho ningún pintor. Obra original, completa e impresionante, es ésta que no pasó inadvertida a un gran pintor francés cuando hizo un retrato ecuestre, hoy famoso. Me refiero a Henri Regnault en su retrato del general Prim, que guarda hoy el Museo del Louvre. La disposición del retrato es otra, pero la mancha general del cuadro, y, sobre todo, la relación de valores de la cabeza con el cielo sobre el que se destaca, alejándolo y dando la sensación del ambiente y del aire libre, lo estudió Regnault seguramente en este retrato. Esa cualidad era una novedad en aquel entonces y el acierto de Regnault fué grande al observar e inspirarse en ella. Permítome dar importancia a esta observación, por ser la primera de una serie de influencias que he de señalar del arte de Goya en los pintores de la época de Regnault. Las indicaré cuando llegue su lugar.

El Museo del Prado conserva varios de los estudios de las cabezas (1) del cuadro de la familia de Carlos IV; otros salieron de España. Veamos el menos conocido, cuya fotografía debo a la amabilidad de su actual propietario que lo ha hecho expresamente para mi publicación; el de la infanta María Luisa con su hija en brazos.

Vi esta obra no ha mucho en París; después pasó a una colección norteamericana. Este estudio como el de la Reina y el del Infante, son verdaderos retratos más que estudios; pienso que habiendo agradado a los modelos, los terminaría el pintor, cubriendo los trozos de lienzo que en los otros quedaron en verdadero tipo de estudios, sin cubrir en el resto de la tela. Todos ellos son magníficos, e igualmente realistas y sencillos. Generalmente los estudios para retratos o grupos de este género son superiores en interés artístico a la resultante, es decir, a las imágenes resultantes de ellos al pasarlos a la obra defintiva. Pero a pesar de la generalidad de esta observación, pienso, que, en este caso, las figuras, en el cuadro grande, están cada una tan en su sitio y forman tan completo y justo conjunto, que resultan artísticamente mejor aún en el cuadro que en los estudios preparatorios.

(1) El estudio del cuadro de la familia de Carlos IV se hace en la Conferencia de *Goya, compositor y grabador*.

En una carta de Goya a Zapater, fechada en 2 de Agosto de 1800, algunos de cuyos párrafos hemos dado a conocer con motivo de las relaciones amistosas del pintor con la duquesa de Alba, hay al final unos renglones en que dice hablando de otro asunto:

«Estoy haciendo un borron del Duque de la Alcudia a caballo qe me embio a decir que me abisaria y dispondria mi alojamto. en el sitio pues me estaria mas tiempo del qe yo pensaba: te aseguro qe es un asunto de lo mas difl. qe. se le puede ofrecer a un Pintr.»

Don Manuel Godoy, príncipe de la Paz y de Basano, duque de Alcudia y de Sueca, ministro de Carlos IV en este año de 1800, fué un hombre amado y odiado con pasión, y que aunque no es del caso hablar de su historia, debe sí quedar consignado que distinguió y protegió a Goya, quien nos lo refiere en una carta íntima a Zapater:

«Martin querido: Antes de ayer llegué de Aranjuez y pr. eso no te he respondido. El ministro se ha escedido en obsequiarme llevadome consigo a paseo en su coche aciendome las mayores expresiones de amistad qe. se pueden acer, me consentia comer con capote pr. qe. acia mucho frio, aprendió a ablar pr. la mano y dejaba de comer pr. ablarme, queria que me estubiese asta la pascua y qe. hiciese el retrato de Sabedra (qe. es su amigo) y yo me ubiera alegrado de acerlo pero no tenia lienzo ni camisa qe. mudarme, y lo dege descontento y me bine: ay tienes una carta qe. lo acredita, no sé si podrás leer su letra qe. es peor qe. la mia: no la enseñes ni digas nada y buelbemela a embiar. Goya.»

El retrato, cuyo borrón hacía Goya en 2 de Agosto de 1800, será probablemente de poco después, y sin duda, aquél que hoy guarda la Real Academia de San Fernando en que Godoy, vistiendo el uniforme de capitán general, reclinado en un accidente del terreno, examina una carta. Un ayudante en segundo término, una bandera portuguesa a la izquierda del lienzo y caballos y ordenanzas en el fondo componen este retrato, que no sé si denominar original o extraño.

Toda aquella escena, más que retrato, quiere relacionarse sin duda y ser un recuerdo de la campaña de Portugal, llamada vulgarmente



MARQUESA DE SANTA CRUZ

[illegible]



GODOY

ACADEMY OF SAN FERNANDO, MADRID

la guerra de las naranjas, que dirigió como generalísimo el príncipe de la Paz. El ayudante que aparece en segundo término dícese que es el conde de Tepa, y yo, si no puedo confirmarlo, puedo sí decir que es el mismo personaje que el de un retrato de busto que perteneció a una colección en Madrid y hoy se encuentra en Norteamérica, siempre como del mismo personaje.

La cabeza de Godoy en este gran retrato es fina; el colorido general del cuadro es fuerte e intenso. He de observar acerca de este colorido, con cielos plomizos, con tonalidades intensas y obscuras, que es la primera vez que de una manera decidida lo manifiesta Goya. Insiste después en él, en los primeros años del siglo XIX, y determina como un paso, como una transición en su colorido, para llegar a las tonalidades tan extraordinarias de sus últimos años. Y cosa curiosa: esta tonalidad obscura, intensa, no es general en su producción; parece que la reserva para los retratos de militares hechos al aire libre; la inició en el retrato de Urrutia, la marca en éste de Godoy de una manera decidida y la exagera después en otros retratos que citaré más adelante.

En la misma época, con diferencia de pocos meses, hacía Goya el retrato de la esposa de Godoy, la condesa de Chinchón. En una de las cartas ya reproducidas de María Luisa a Godoy, decía hablando de la esposa de él: «...esperando siga bien hasta salir de todo; tambien nos alegramos se retrate». La obra a que se refiere es aquella tan desconocida por haberse guardado muchos años en el palacio de Boadilla, poco visitado, y que yo estimo como uno de los retratos más singulares que salieron del pincel de Goya. Es una obra que pudiéramos llamar vaporosa, y sorprendente de fineza y armonía· La condesa de Chinchón, tipo de belleza atractiva, tiene pelo rubio precioso, tez blanca y unos ojos, no grandes, pero vivos y de un mirar dulce y bondadoso, verdaderamente seductor. Se la representa sentada, vistiendo traje blanco descotado y de manga corta con adornos ligeros azules, destacándose la figura sobre fondo obscuro y pisando suelo gris. Goya, pintor realista, no podía mentir ante algo que marcadamente se muestra en esta figura. Decía la Reina en su carta: «...esperando siga bien hasta salir de todo...» Y, en efecto, esta mujer tan interesante de por sí, muestra, en la posición y en las

líneas de su cuerpo, encontrarse en aquella situación en que el interés de la mujer se acrece en espera de la próxima maternidad. Pero todo esto lo expresó Goya en el retrato con tan exquisito gusto, con un disimulo tan artístico, que sin faltar a la verdad, pasaría tal vez inadvertido a quien no tuviera necesidad de enterarse de ello. Yo creo apreciar en esta obra el amor con que está hecha, la simpatía y el cariño que el pintor tenía por su modelo. Y era explicable y habla en favor de la natural nobleza y espíritu afectivo que el Goya íntimo nos muestra en sus cartas. Esta condesa era Doña María Teresa de Borbón y Vallabriga, fruto del matrimonio de amor del infante Don Luis y de una dama aragonesa, Doña María Teresa de Vallabriga. Es asimismo aquella niña que retrató Goya años antes en Arenas de San Pedro y de la que sabemos por noticias del pintor lo mucho que con él simpatizó. Protegido por el Infante en aquellos primeros momentos de su carrera, el pintor no olvidó ni la gratitud que debía al padre, ni el cariño a la hija, y cuando años después el primer pintor de Cámara hizo el retrato de aquella niña, convertida en mujer y casi en madre, —a quien un día se le negó el título y rango de Infanta, pero que se sirvieron de ella más tarde, para que esposándola con Godoy, éste pudiera tener categoría y realeza—, supo el pintor de Cámara expresar la simpatía a que era merecedora aquella mujer, interesante y bella.

La técnica de la obra está a la altura de su significación. Es, sin duda, lo mejor la cabeza, dibujada y caracterizada con pinceladas ligeras; todo está tan sólo indicado más que dicho; el pelo está resuelto con ligerísimos frotados, con color muy flúido. Es una síntesis suprema de pintura y una lección maravillosa para pintores. Sólo hay pasta de color, y muy poca, en los claros y en los puntos de luz; pero nunca sobre la carne, sino en los adornos, en las cintas. Lo que es propiamente la persona, las facciones, la tez, el pelo, no tiene ni huella de pincelada. Está pintado con el pensamiento; todo es allí espíritu, y la parte material y plástica desaparece en lo posible, dando tan sólo la sensación de una frase, de una caricia coloreada.

La condesa contaría en esta época, en 1800, veintitres años, puesto que tenemos el dato de que contaba seis cuando, en 1783, Goya la retrató por vez primera.





Goya, pintor de delicadeza y sensibilidad exquisitas, supo dar a los retratos de niño que salieron de sus pinceles, ese interés particular, esa ternura que la infancia lleva consigo.

Aproximadamente a los años que en esta conferencia nos ocupan, pueden atribuirse tres retratos de niños, los tres preciosos. Es uno de ellos, el que parece anterior por su manera, un busto en que se representa a Manuel Cantín y Lucientes, sobrino de Goya; es fino de color, dominando los tonos avellana de la casaca y el rosa del chaleco. Es cosa curiosa el que esta obra esté pintada sobre tabla, sobre una antigua tabla del siglo XV, en la cual sin duda había una imagen de santo, pues con el tiempo ha trepado un nimbo que rodeaba la cabeza del santo y así aparecía nimbado después Manolito Cantín. Procede esta obra de Zaragoza, donde probablemente Goya pintaría a este sobrinito suyo en alguno de sus viajes a la ciudad. No disponiendo en aquella ocasión de lienzo a propósito, se serviría, como he dicho, de una tabla de las que hoy llamamos primitivas. Este retrato pasó hace algunos años a la colección Havemeyer de Nueva York.

Los otros dos retratos de niño a que nos referimos son del mismo personaje, del nieto de Goya, llamado Mariano. El primero pertenece a D. Enrique Crooke, que lo guarda en su Palacio de Madrid. Debo a este señor la amabilidad de haber fotografiado su obra para mi libro. Es la primera reproducción que se ha hecho del retrato. Es obra pintada con poquísimos colores; sólo dominan el blanco y el negro, y es como paso de las tonalidades gríseas de años anteriores, al *casi* blanco y *casi* negro. El pequeño retratado, en pie, de frente, muy serio, lleva un traje especie de frac negro con chaleco blanco, y todo mal encajado y mostrando la tripilla, da a este niño que no representa arriba de cinco años, un aspecto saladísimo. Esconde su mano derecha, y de la izquierda, que casi cubre la manga muy larga, sujeta una cinta que tira de un cochecito de juguete.

En el segundo de los retratos que hizo Goya a su nieto representa éste dos o tres años más. Es aquel busto tan conocido en que casi de perfil, cubierto con un sombrerito de copa y un papel arrollado a modo de batuta en su mano derecha, está en actitud de medir los compases de unos papeles de música que tiene delante. Este niño,

andando el tiempo, fué aquel viejo que D. Luis de Madrazo hizo venir a Madrid el año de 1868, y que tantas cosas curiosas contó a propósito de su abuelo, y entre ellas nos reveló quién fuera el personaje que sirvió de modelo en el famoso cuadro de *La maja desnuda*; de lo que ya hemos hablado en nuestra conferencia *Las Majas de Goya*.

Y recuerdo, por ser asimismo un retrato de niño, aun cuando la fecha es algo posterior, el tan escogido de Pepito Corte, hijo de un médico amigo de Goya. Pepito es un niño de tez morena y pelo rubio que a su expresión infantil une un gesto triste que le da un encanto y simpatía grandes. Se nos presenta de frente, rodeado de sus juguetes; viste una chaquetilla verde, adornada con puntillas blancas y vivos dorados, calzones blancos, medias rosa y zapatos amarillo claro. A tanto color hay que añadir el azul del tambor, el rojo y blanco de las plumas del sombrero, el piso rojizo, el caballo de cartón obscuro y el fondo gris pizarra unido, que dan una delicadeza particular a este precioso retrato. Su técnica es de apariencia ligera y muy aceitoso en su pincelada. Esta obra se encuentra fuera de España, desde hace algunos años.

Los años que median entre 1800, fecha del retrato de la Condesa de Chinchón, y el año de la catástrofe de 1808, se siguen perfectamente en la producción de Goya por retratos del mayor interés.

En 1803, no en 1808 como alguien ha dicho, están fechados los retratos del conde y la condesa de Fernán Núñez, conservados en la ilustre casa de sus descendientes, hoy Duques del mismo título.

El conde de Fernán Núñez avanza serenamente en su retrato pintado por Goya embozado en su capa verdosa obscura y mirando a su derecha. Es esta pintura una de esas obras sugestivas y completas que cautivan al espectador desde el primer instante, y en que nada está oculto ni necesita explicación, pues su sencillez es suprema al igual de su arte y su belleza. Con ser tan acertado de línea, lo es aún más por su colorido. Dominan en él los verdes obscuros; el paisaje que sirve de fondo lo componen una serie de verdes intensos que vienen a fundirse con el suelo obscuro en la parte baja, y que, bus-



cando en lontananza, el punto más luminoso del fondo en el horizonte, se funde allí, volviendo a obscurecerse en la parte alta del cielo. Sobre ese conjunto tan bien buscado se destaca la figura del Conde. Firmado en el suelo, parte baja a la derecha: *Goya f.* 1803.

Esta obra, producción afortunada de un gran retratista en la época mejor de su vida, es un ejemplar excelente para poder en él observar las cualidades del pintor que la creara. Hemos venido indicando a través de su obra, estudiada cronológicamente, las influencias que recibiera Goya y su formación como artista. ¿Qué queda aquí de aquel estilo que aprendiera de Mengs y de los retratistas de su tiempo? A mi juicio, nada, nada en absoluto; compárese este retrato con cualesquiera de los del famoso bohemio, y creo que no podrán encontrarse obras más antitéticas. Y entonces cabe preguntar: ¿cómo es posible que Goya haya olvidado en absoluto su formación, lo que aprendiera en sus años juveniles y de lo que parece que siempre queda algo, algún vestigio, en todo artista por mucho que evolucione? Y es que Goya no se formó con Mengs; transigió con él, que no es la misma cosa. Goya no se formó hasta que pudo observar en las obras de la vieja escuela española, y especialmente en las de Velázquez, la manera, la técnica, la última expresión que él necesitara para dar forma al arte que aun no se había creado, pero que ya bullía en su cerebro. Y en efecto, salvada la distancia de los tiempos y sin que yo diga que Goya es un imitador de Velázquez, creo que pueda afirmarse ante este retrato, que es la continuación de la Pintura española y que este retrato sería otra cosa si Velázquez no hubiera pintado los suyos 150 años antes. ¿De dónde sino de Velázquez viene ese fondo, ese ambiente, esa relación de valores de la figura con el fondo y con el cielo, y sobre todo, y más que nada, el aplomo de esa figura, ese dibujo típico, ese perfil, esas líneas, esa silueta, inconfundibles, que no otro que Velázquez creara y que tantos han imitado vanamente y que sólo aquí nos dan la misma sensación de suprema sencillez y acierto, que hacen pensar que el gran D. Diego saliera de la tumba para dibujar a este caballero de principios del siglo XIX?

Admitamos esta obra como continuación de la gran escuela se-

pañola, con sus cualidades maravillosas y netamente nacionales representadas por Goya, y solamente por Goya, en aquella época.

Y admitido así, reconozcamos luego la influencia, la semejanza, diré mejor, que esta obra tiene con las grandes producciones de pintura en el mundo, precisamente en los años mismos en que fué creada. Pienso que ésto no sea difícil para quienquiera que haya visto, por ejemplo, algunos retratos ingleses y especialmente los de Gainsborough.

Lo contemporáneo, lo existente al mismo tiempo, tiene necesariamente una semejanza, y ésta no estriba tan sólo en los trajes, en el porte, en la moda, cosas totalmente externas, sino en algo espiritual e indefinible que todo lo rige y lo determina, que está en todas partes, que está en el ambiente y que entra forzosamente en las inteligencias, como el aire entra en los pulmones. Esa determinante, ese espíritu del tiempo reforzado por las cualidades externas, repito, como la semejanza de los trajes y la moda, por ejemplo, de retratar a los personajes cubiertos y al aire libre, es lo que hace que estas obras de Goya se asemejen a las inglesas; pero si las viéramos juntas, si este conde de Fernán Núñez lo encontráramos entre retratos de Reynolds y de Gainsborough y de Lawrence, pronto lo distinguiríamos como español, y por su levadura velazqueña, de aquellos otros que tienen su abolengo en el arte de Van Dyck, que pasó largo tiempo en Inglaterra y dejó semilla que los ingleses supieron fructificar después brillantemente.

Goya conoció grabados de los retratos ingleses, y tal vez algún retrato debido a aquellos pintores, y se asemejó a ellos por todo lo expuesto; pero de ahí a considerarle imitador de los ingleses hay no pequeña diferencia.

Y establecido que ésta, como tantas otras obras de Goya, es continuación de la producción española castiza y nacional y obedece al espíritu de su tiempo, sólo creo que falta reconocer el tercer elemento que la constituye: es éste el suyo propio, el original, el goyesco.

Inconfundibles son y serán siempre estos retratos de Goya. Un estudio constante del natural, no contentarse jamás con lo aprendido y desear llegar más allá, desentrañando siempre ante los aspectos que la Naturaleza presenta para reproducirla después en conjunto,



EL MARQUÉS DE S. ADRIÁN.



en síntesis, unido a condiciones ingénitas y excepcionales de colorista, dieron como fruto, en este aspecto de la producción de Goya, retratos maravillosos, entre los que ocupa lugar preferente el del conde de Fernán Núñez. Representan estas obras un enorme esfuerzo; son la resultante del trabajo cotidiano de años y años, de toda la vida de un hombre; pero en su apariencia son sencillas y pasan a la posteridad como creadas por magia, y se las admira con deleite y amor como el producto espontáneo del genio de una raza.

De igual fecha es el hermoso retrato de cuerpo entero, en pie, con fondo de paisaje, en que el marqués de San Adrián vestido de jinete con chaleco blanco y calzón de color vistoso naranjado, se apoya en una roca. Firmado y fechado en 1804. Pertenece al actual marqués de San Adrián.

Fechada un año después existe una obra importante de Goya, el retrato de la marquesa de Santa Cruz, en propiedad de la casa del conde de Pie de Concha, en Madrid. Es obra famosa, aunque poco conocida. Representa esta marquesita unos dieciocho años; se halla reclinada en un diván carminoso con almohadones; viste de blanco; su cabeza, admirable como modelado y tipo, de expresión femenina muy delicada, la adorna con hojas y unas flores amarillas pálidas; el fondo lo llena un cortinaje carmesí muy obscuro. Sostiene este personaje con su mano izquierda un instrumento musical, una lira cuyo original aún se conserva al lado del retrato, y que por cierto no es idéntico al pintado. El conjunto de la obra en cuanto a su colorido es un acorde felicísimo de blancos y carmines. En la parte baja del lienzo se lee: *Marquesa de Santa Cruz por Goya* 1805.

Me recuerda algo esta obra, y no precisamente por la disposición del modelo, sino por la armonía de tintas, a *La Venus al espejo*, de Velázquez, que pudo ver Goya, en su tiempo, en casa de Alba, o en la del príncipe de la Paz.

Parece relacionarse con el anterior retrato, por su procedencia y vínculos de familia entre las retratadas, el precioso busto de Doña Manuela de Silva y Walstein, condesa de Haro, que fué tan admirado en la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, celebrada en Madrid en la primavera de 1813. Es una obra muy fina, que algo recuerda el arte francés y especial-

mente a Prudhon, el retrato de esta encantadora Condesita, descotada, que adorna sus hombros con un chal blanco con oros. Pertenece hoy a la duquesa de San Carlos.

De carácter muy realista son los retratos de una madre y una hija, personajes que carecen de la distinción de los anteriormente citados, por más que ambos modelos siguen la moda adornándose con flores la cabeza, moda que, al parecer, hizo furor y pasó de las damas aristocráticas a las de la clase media. Fechados estos retratos en 1805, son, según la inscripción que en ellos aparece, de Doña Leonor Valdés de Barruso y de Doña María Vicente Barruso Valdés. Compañeros por su tamaño y proporciones; hasta las rodillas, sentados ambos personajes, Doña Leonor, la madre, de perfil hacia la izquierda sobre fondo gris plomizo y en sillón carmesí, viste un traje con viso rosa que transparenta el tul, y mira al espectador con cara de pocos amigos. La hija, Doña María Vicenta, se destaca también sobre fondo gris y se sienta en butaca carmesí; de perfil hacia la derecha, viste traje amarillo que transparenta el tul floreado; tiene sobre sus rodillas un perrito blanco y mira al espectador con expresión de bondad y simpática inocencia. Ambos retratos están firmados. Desconozco su paradero actual.

Aproximadamente de estos años, o algo posteriores son los dos retratos de la misma dama Doña Antonia Zárate, madre del famoso poeta Don Antonio Gil y Zárate. En uno se la representa hasta las rodillas, sentada en un sofá de damasco amarillo. El segundo de estos retratos es tan sólo de busto; el modelo, muy pálido y de aspecto enfermizo, da a su imagen un interés especial del que carecía en el primero. La tonalidad de la obra es clara, dominando tintas grises claras en la toca con que cubre su cabeza, adornada con listas azules y una pequeña media luna; lleva un chal transparente cubriéndole el cuello, y un abrigo caído de los hombros, rojo con pieles blancas.

Semejante como tipo de retrato a este último, es otro aun más interesante, de medio cuerpo, de una dama anónima que cubre con un tul su cabeza, y con un chal amarillento sus hombros. Es la vida misma la expresión de aquella cabeza, de aquella boca, y, sobre todo, de sus ojos vivisímos y profundos que miran fijamente. Vi esta obra

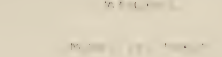






MARQUES DE CA[illegible]





en Madrid no ha mucho tiempo; creo que era desconocida. Hoy pertenece al doctor James Simón, en Berlin. Es una obra singularísima y de eterno recuerdo.

Mención especial merece un retrato que parece de estos años. El de Mocarte, busto prolongado, obra de carácter íntimo llena de fuerza y jugo. Este personaje era un organista de la Capilla Real, pero más parece un torero, a juzgar por su indumentaria. Tal vez era un aficionado que departía con Goya de las corridas de aquel tiempo, y en efecto, que es modelo éste que parece que habla, y con confianza, con el pintor, a juzgar por su expresión, lograda a maravilla. Consérvase esta obra admirable en la Sociedad Hispánica de Nueva York. Fortuny la consideraba como un trozo de pintura extraordinario, y como tal hizo de él una hermosa copia en que supo conservar toda la espontaneidad que el original muestra, copia que el eminente hispanófilo Mr. Huntington, que tan sabia y espléndidamente dirige y preside la Sociedad citada, ha conseguido que figure al lado del Goya.

Fechado en 1806, conozco un soberbio retrato de un caballero Maestrante, diputado de la ciudad de Lima, en que se lee la inscripción *Don Tadeo Bravo Rivero por su amigo Goya* 1806, en el suelo, en la parte baja, izquierda. El personaje, vestido de uniforme con el sombrero en la mano izquierda y señalando con la derecha no se qué, se destaca sobre un paisaje obscuro y un cielo gris plomizo. Ya he indicado en retratos anteriores en que los personajes visten de uniforme (iniciado en el de Urrutia, muy marcado en el de Godoy y en otros) la intensidad del color de estos cielos. ¿Será tal vez que a Goya le seducía esta coloración como contraste del rojo de los uniformes? Es lo cierto que estas coloraciones plomizas tan sólo las realiza en los retratos de uniforme. En éste llega la intensidad de ese tono al grado máximo, y hay que reconocer que el rojo muy intenso también de la casaca destacando sobre él hace el mejor efecto. Completa la composición un perro feísimo que contempla a D. Tadeo. Debió de salir de España este retrato hace ya muchos años. Lo ví por vez primera en Berlín, después en París, en la Galería Spiridon.

En 1807 está pintado el retrato del marqués de Caballero que desde hace algunos años posee el Museo de Budapesth. Es una obra

de apariencia vulgar, pero ingenua y hermosa. No agradan a primera impresión los muchos bordados, bandas y cruces de este personaje, que se nos presenta sentado hasta las rodillas, con un papel en su mano izquierda en que se lee: *Excmo. Señor Marqués de Caballero, Ministro de Gracia y Justicia. Por Goya.* 1807. Prescindiendo del carácter oficial de esta obra, gana por su valiosa técnica el ánimo de espectador y debe considerarse como un hermoso ejemplar de los retratos de estos años. La cabeza está pintada de manera ingenua y si no se adivinara una gran maestría a través de aquella aparente sencillez, diríase que es la obra de un niño; no hay brochadas ni alardes de ejecución; es tan sólo el amor a la verdad interpretado de la manera más sencilla que puede darse. El modelado de la nariz, de la boca y de la barba son grandes, a pesar de estar todo ello a plena luz. La expresión y la vida que refleja la mirada, son notables. El resto está pintado con el desparpajo habitual de Goya, de primeras en su mayor parte, sin preocupaciones; pero dibujando todo en su sitio, sin escamoteos ni efectos. El color es la verdad misma, y nada tiene de convencional; el rojo grana del chaleco y de los calzones es puro y descarado; el negro de la casaca profundo, y el azul de la banda y la placa, brillante, sin atenuaciones, forman un conjunto rico y hasta chillón, como sería aquél natural, pero hay que admitirlo, y se impone por la sinceridad que muestra. De este retrato conozco dos repeticiones de muy diferente mérito.

De igual fecha es otro retrato de carácter muy diferente, el de Máiquez, que guarda el Museo del Prado, busto de mucha vida y expresión. Es una obra más inquieta y en la que parecen anunciarse las características que han de hacer tan singulares las producciones del artista en años posteriores. Corresponde a la época de mayores triunfos del famoso actor, que, por tomar parte activa al año siguiente, en la jornada del 2 de Mayo, fué llevado a Francia, aunque por poco tiempo, como reo de Estado. Está firmada y fechada la obra: *Goya*, 1807. Conserva una repetición de esta obra, con variantes, el marqués de Casa Torres, en su colección, en Madrid.

Y estimo que en esta fase del artista, desarrollada por él en los primeros años del siglo XIX, debe citarse el retrato de un monje, que se conserva en la Real Academia de la Historia. Es un busto

GOYA



JOVELLANOS

[illegible]

finísimo de color, hecho con tan poca pasta que le da la apariencia de una acuarela, y que ostenta las especialísimas cualidades del artista desarrolladas en años posteriores. El ser poco conocido y el haberse identificado el personaje últimamente, le dan un especial interés. Se trata, según afirma Fr. Macario Sánchez y López, erudito y artista agustino, de otro padre de su Orden, del agustino Fr. Juan Fernández de Rojas, del convento de San Felipe el Real. Era este monje, inteligente sin duda, a juzgar por la expresiva fisonomía que Goya nos hace conocer, un sabio teólogo, continuador de la España Sagrada. Poeta al mismo tiempo, cultivó las Musas en Salamanca en sus años juveniles y a él se debe una égloga y una canción a la muerte de *Delio;* sus obras de este género las publicó con el pseudónimo de *Liseno.* Empleó otro pseudónimo, por el que es más conocido: el de *Licenciado Francisco Agustín Florencio,* con el que publicó una *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas,* obra humorística en que se burlaba de la pedantería científica de sus coetáneos.

Y a esta fecha también relaciono el retrato, más importante iconográfica que artísticamente considerado, de Jove Llanos, por Goya, perteneciente hoy al duque de las Torres.

Jove Llanos, abierto a todas las ideas, influido de modo decisivo por la Enciclopedia francesa, sabe conservar, no obstante, un carácter esencialmente español que presida su mentalidad, no entregándose como Fray Benito Feijóo a lo exótico sin juicio y a la superficialidad de todo saber de carácter enciclopédico por grande que aquél sea. Hombre de disciplina y actividad, crea y obra, y fruto suyo es aquel Instituto que lleva su nombre, especie de Liceo francés, sabiamente trasplantado y fundamento del Instituto español de estudios de segunda enseñanza. Amante del arte y la belleza, escribió no poco en pro de la divulgación de las Bellas artes, y en el elogio de Ventura Rodríguez fijó los caracteres y la antiguedad del arte gótico de las catedrales españolas. En literatura , en sus obras de teatro y en otras poéticas, se encuentra siempre al escritor de substancia, y algo hay en aquella producción que nos le presenta como un precursor de nuestro romanticismo, una de las manifestaciones más brillantes del ingenio español del siglo XIX. Jove Llanos, hombre de su tiempo y muy discutido, con su casaca, peluca empolvada y espa-

dín de cadena, para matar ratones, fué no obstante, el represtennate más completo de nuestra cultura en aquellos años difíciles, y supo, sin desdeñar el espíritu del siglo en Europa y especialmente en Francia, vaciarlo en un troquel eminentemente español, formado en la disciplina de los humanistas.

Parecía natural que el retrato que Goya hiciera de Jove Llanos hubiera sido de gran importancia, y, sin embargo, no fué así. Este retrato, aun prescindiendo de lo mal conservado que está, y no es poco prescindir, no habrá sido nunca una obra especialmente afortunada. El famoso asturiano, de cuerpo entero, sentado y apoyando su cabeza en la mano izquierda y el brazo de este lado en una mesa, mira al espectador en actitud reflexiva. Vese una estatua de Minerva al fondo. En la mano derecha tiene el personaje un papel que dice: *Jovellanos por Goya.* Fué pintada esta obra meses antes de la invasión en Jadraque en el año de 1808, cuando se encontraron en casa de Saavedra, Goya y Jove Llanos, en ocasión del regreso de éste, de su destierro a Mallorca.

Está probado que Jove Llanos fué amigo de Goya y que influyó de modo provechoso y estimulante en su desarrollo espiritual. Importantísimo sería conocer cartas íntimas de estos años, en que indudablemente la mentalidad de Goya cambió de modo profundo. Pero no existen estas cartas, no sé si porque no se escribieron, o porque no quiso después darlas a la publicidad el sobrino de Zapater.

Dice éste, que su colección concluía en las correspondientes al 1801. Pero dice después en su librito, hablando de Goya:

«En este período (se refiere a los primeros años del siglo XIX), Goya aspiró, halagado ya por la fortuna, una atmósfera nada pura que hubo de embriagarle, y agitado por las nuevas ideas que recorrían la Europa en pos de ejércitos vencedores en naciones extrañas a España.»

Es indudable. Estos años son los de la evolución del artista, y aquellos en que crea su arte de substancia y de trascendencia, su arte de pensamiento. No es precisamente en el género de retratos donde este cambio puede apreciarse mejor; pero también en éste evoluciona, y acerca de ello haré algunas observaciones en la tercera y última conferencia.

Antes, apoyados en algunos datos y marchando en el resto en el terreno de supuestos razonados, notamos que el cambio que Goya sufre en esta época, el cual determina sus cuadros, sus aguas-fuertes y sus dibujos trágicos y terribles, no es sólo debido a la evolución de sus ideas por predicaciones y lecturas, sino por las escenas vistas y vividas que trajeron consigo la invasión y la guerra.

El año de 1808, Goya vivía en la Puerta del Sol, número 9, cuarto segundo. Su firma aparece seguida de estas señas en el registro que se formó en Madrid de los cabezas de familia a quienes se impuso rendir apoyo, amor y fidelidad a José Bonaparte. Desde sus balcones Goya vió llegar seguramente aquel 2 de Mayo, por la calle de Alcalá, a los mamelucos que precedían a la caballería del general Léfebvre, y fué testigo de la defensa del pueblo de Madrid, que allí mismo los recibió a tiros, entablando desigual combate. Esas escenas del 2 y 3 de Mayo, por no citar otras del pintor de asuntos análogos, son escenas presenciadas por él; aquel mameluco con calzones rojos que cae de su caballo, y aquellos tipos populares que en el uno de estos cuadros atacan con ferocidad y en el otro, desesperados, aguardan el instante de su fusilamiento, son escenas vistas y consiguientemente sentidas por el pintor, que supo expresar en ellas la magnitud de una tragedia que empezaba con un combate en la Puerta del Sol y que Dios tan sólo sabía entonces, cuándo, cómo y dónde terminaría.

Pocos días después el general Verdier ponía sitio a Zaragoza, la ciudad de los amores de Goya, donde sus paisanos no parecían animados a dejarse dominar por los invasores.

Poco se sabe acerca de lo que Goya hiciera en estos meses que median desde Mayo a Diciembre de 1808; pero como quiera que a fines de este año el pintor aparece en la región aragonesa, me parece que no es equivocado pensar lo siguiente: que el pintor permanecería en Madrid hasta que no se levantó el primer sitio de Zaragoza; pero cuando las tropas francesas tuvieron que retirarse en Agosto de aquel año sobre Miranda, dejando libre el camino de Madrid a Aragón, Goya iría a su ciudad donde tantos parientes y afectos tenía. Allí le sorprendió el nuevo avance de los franceses, y antes de que los mariscales Moncey y Mortier emprendieran el segundo

asedio de la ciudad, el pintor huyó y, o no atreviéndose, o no pudiendo llegar a Madrid, se le ocurrió refugiarse en el escondido lugar de Fuendetodos, que le había visto nacer hacía sesenta y dos años. Al primer pintor de Cámara de Carlos IV, huído, sordo y viejo, se le representaría entonces su vida en aquellos parajes en que jugó de niño, como un sueño feliz de triste despertar. El mundo en que vivió y la posición tan estimable y más querida aún por los sacrificios y trabajos que le costara alcanzarla se había derrumbado, y tal vez para siempre. Sus bienes, sus obras y sus modelos dispersos y maltrechos rodaban por el mundo.

La Corte parecía haber terminado su misión; no pocos caballeros, entre ellos el conde de Fernán Núñez, el de tan hidalgo porte, condenados a muerte, y las duquesas y las condesas y las damas galantes habían desaparecido, como la vida fácil y amable de los últimos años del artista. Y entretanto, Zaragoza ardía por los cuatro costados; los militares aquéllos, entre otros, de los retratos de los cielos plomizos, se defendían con escasas fuerzas en los puntos estratégicos de la Península, y el pueblo, aquel pueblo que amara Goya y que tantas veces le sirviera de modelo con sus majas y sus toreros, y sus chisperos, y sus manolas, y sus chiquillos, andaba por todas partes a tiros, a navajazos y a pedradas con los soldados de Napoleón.

El pintor, como su raza, no se dió por vencido. Aún le quedaban al viejo Goya bríos para crear un arte superior, aquél que llena los veinte últimos años de su vida y que representa la parte de más fuerza, de más enjundia, de su producción.

Ocupan en ella lugar principalísimo todas aquellas escenas de guerra y desastres que, aunque preñadas de un profundo pesimismo, no carecen de cierto gracejo castizo, y en las cuales mostró, sin atenuación alguna, el triste concepto que los hombres le merecieron. Estas obras de Goya no son de este ni del otro partido, ni son políticas, ni son sectáreas: son sencillamente humanas; por eso su grandeza es tanta y su actualidad es eterna, y serán siempre documentos preciosos para ilustrar aquellos días tristes, y orientar a la actividad española en relación con aquel momento supremo de su historia.



TERCERA CONFERENCIA

En nuestras dos conferencias anteriores expusimos la formación del arte de Goya, estudiamos sus primeras producciones y llegamos hasta su época de plenitud como pintor, que llena los últimos añosdel siglo XVIII y los primeros del siglo XIX.

La invasión de los ejércitos napoleónicos cambió de pronto la vida nacional. Este momento determina en el arte de Goya una transformación y es punto de partida de una producción intensa que prepara el arte de sus últimos años, arte de una originalidad e interés supremos. Claro es que en el género de retratos no es precisamente aquél en que puede apreciarse una evolución que se dejó sentir más en la concepción de sus creaciones que en su paleta, pero en todo se observa y a su exposición y estudio dedicaremos esta tercera conferencia.

Dejamos a Goya, en Madrid en la primavera de aquel año de 1808. Contaba sesenta y dos años. Sábese que entonces fué a Zaragoza.

En su corta estancia en la capital de Aragón, y precisamente en los únicos meses de poder entrar en aquella ciudad, es decir, después de levantado el primer sitio y antes de comenzar el segundo, cuenta Gil y Alcaide, en su obra *Historia de los Sitios*, que el pintor hizo bocetos de las ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar los muchachos por el Coso a los franceses muertos en el combate del 4 de Agosto. La marcha, más bien huída, del artista a Fuendetodos, la precisa Gil y Alcaide en el mes de Noviembre. En su pueblo natal no se detuvo mucho, puesto que, en Diciembre, Goya se encontraba nuevamente en Madrid.

Parecía poco después, en 1809, que el reinado de José Bonaparte se podría mantener. No pocos españoles, algunos ilustres, se adhirieron más o menos al nuevo estado de cosas. El rey francés, por su parte, hacía lo posible por atraerse a cuantos hombres representaban algo en el país. Entre ellos, afírmase que a Goya, que continuó en su cargo en Palacio. Así dicen generalmente los biógrafos de Goya al llegar a este punto. Unos lo publican como noticia sencilla y sin comentarios; otros censurando duramente al pintor; pero lo que ninguno se ha tomado la molestia de probar es la certeza de la afirmación. ¿Dónde consta, qué documento, carta, algo, un indicio, por ligero que sea, existe que nos demuestre que Goya fué pintor de Cámara de José I? Yo creo firmemente que no fué tal, y ya que no pueda probarlo, pues la prueba negativa es casi imposible de obtener, doy datos en mi libro que alguna fuerza creo que tienen, y que parecen confirmar lo que opino.

Ahora bien, de que no se deba considerar a Goya un afrancesado, a que se le estime, como lo hace Ferrer del Río, un patriota en el sentido que vulgarmente se entiende esta palabra, y suponer que no empuñó el artista las armas contra los franceses porque ya era viejo, hay un abismo que Goya no parece que intentó salvar jamás.

Goya presenció la invasión y la guerra como sujeto de contemplación; sus obras referentes a ella no son ni patrióticas ni mucho menos afrancesadas. Reprodujo las escenas que sus ojos habían visto, y ésto se conoce que vieron más las crueldades y el desbordamiento de las malas pasiones, que no las hazañas y los heroismos, y nuestro pintor dejó en aquellas obras que no hemos de estudiar en este trabajo, toda una terrible y amarga censura contra la guerra.

Y volvamos a los retratos. Los mismos escritores que nos dan la noticia, sin probarla, de que Goya fué pintor de Cámara del rey José, nos hablan de los varios retratos que le pintara, sin decirnos, claro es, dónde están ni cómo son. Yo los desconozco en absoluto y supongo razonadamente que no han existido nunca. Se tendría noticia de cuándo los pintó, de dónde, de cómo eran; se conservarían grabados de obras tan importantes, y ni aquí, ni en Francia, ni en parte alguna, se tiene noticia de semejantes obras. Y si, como presumo, Goya no pintó nunca del natural el retrato de José Bonaparte,



ALEGORÍA DE LA VILLA DE [illegible]

creo que es un dato más para creer que no fué pintor de Cámara con él, pues lo menos que puede exigirse a un artista a quien se le da tan alto puesto, es que haga un retrato de su rey.

Lo que sí se sabe, y a mi juicio nada tiene de extraño y mucho menos de censurable, es que, en una ocasión, por lo menos, pintó la imagen, no copiada del natural, del rey José. Debióse esto a lo siguiente: D. Tadeo Bravo de Rivero, caballero peruano, personaje cuya imagen conocemos por el retrato que Goya le hiciera en 1806, intervenía no poco en la política tumultuosa de estos años. En 1809 fué nombrado regidor de la Municipalidad, y como quiera que ésta acordó tener un retrato del nuevo rey, comisionó a D. Tadeo Bravo, que pasaba por competente en materias de Arte, para que buscara pintor y ultimara los detalles referentes al retrato. Poco después Don Tadeo comunicaba al escribano secretario de la Municipalidad, por escrito, el resultado de sus gestiones, y después de dar conocimiento de haber encargado el retrato al más hábil profesor, terminaba diciendo:

«Lo es, sin disputa, Don Francisco Goya, cuyo talento ha sabido vencer las dificultades que ofrece la ausencia del rey, y el no haberse proporcionado hasta ahora otra alguna copia que la estampa de medio perfil, que grabada en Roma, tuve el honor de presentar, en una de las Juntas Municipales.

Con este corto auxilio ha compuesto ya el Sr. Goya un cuadro digno por cierto de todos los objetos a que se dedica, y para lo que he hecho algunas de las anticipaciones que exige la actual situación de este diestro profesor.

En este concepto he de merecer de V. S. lo haga presente a la muy ilustre Municipalidad. Madrid y Febrero 27 de 1810.

Tadeo Bravo del Rivero.»

Esta comunicación nos da a conocer la fecha y el precio del cuadro y, además, al hablar de «las anticipaciones que exige la actual situación de este diestro profesor», nos da otro dato que parece que tiende a demostrar que no era pintor de Cámara con 50.000 reales, como lo era en los pasados años de Carlos IV.

La obra que entonces hizo Goya, más que retrato, fué un cuadro en el que figuraba la imagen del rey, y no es otro que el tan conocido *Alegoría de la Villa de Madrid*, que hoy se conserva en el Ayunta-

miento, para el que fué hecho. En él se representa a la coronada Villa personificada en una hermosa mujer que se apoya en su escudo y señala a un gran medallón que, a la derecha del cuadro, sostienen dos ángeles; la Fama y la Victoria ocupan la parte superior del lienzo. Todo en este cuadro está intacto y bien conservado, excepto el medallón, en el que ha desaparecido el retrato de José Bonaparte y aparece hoy la inscripción *Dos de Mayo*. Las transformaciones que ha sufrido este medallón desde el año de 1810 hasta la fecha son curiosas, y reflejan la serie de cambios por que ha pasado la política española en el siglo XIX. Dos años después de pintado el cuadro, y a consecuencia de la batalla de Salamanca, ganada por el ejército anglo-español, los franceses tuvieron que evacuar Madrid, adonde llegaron las avanzadas del ejército de Lord Wellington. Se prepararon festejos en el Ayuntamiento, y claro es que el cuadro no podía quedar en aquella forma. Se acordó que quedara como alegoría de la Villa de Madrid y tan sólo se borró el retrato que figuraba en el medallón, sustituyéndolo por la palabra Constitución. Pero la permanencia del ejército aliado no fué entonces duradera en Madrid. El 2 de Noviembre de aquel mismo año de 1812 volvía a entrar el rey José con los franceses. Pronto notaron éstos que durante su forzada ausencia de la Villa se habían hecho desaparecer todas las señales públicas de la dominación bonapartista. Entre ellas figuraba el retrato de nuestro cuadro. En sesión del Ayuntamiento de 30 de Diciembre de aquel año se acordó:

«...que se pase oficio a D. José Francisco Goya, autor de dicho cuadro, para que inmediatamente concurra a las Casas Consistoriales, y le vuelva a poner en el ser y estado que se hallaba, borrando la palabra Constitución y sustituyendo el rostro del rey José.»

No fué tardo Goya en la reparación, pues con fecha 2 de Enero de 1813, comunicaba de oficio al secretario lo siguiente:

«Puede usted hacer presente, a la Municipalidad de la Villa de Madrid, que el cuadro de la alegoría, está ya como en su primitivo tiempo, con el retrato de S. M., el mismo que yo pinté, como cuando salió de mis manos.

Lo que comunico a V. para su inteligencia.

Francisco de Goya.»

Cinco meses después de la fecha de esta comunicación, en Mayo de aquel mismo año de 1813, José Bonaparte y todos los suyos salieron de Madrid para nunca más volver. Poco después, el Municipio acordó que se borrara, definitivamente esta vez, la imagen del rey José y fuera sustituída de nuevo por la palabra Constitución.

Al año siguiente, Fernando VII, rodeado y enardecido por elementos reaccionarios, marcaba una tendencia a la política española en la cual cualquier manifestación de constitucionalismo podría llevar al presidio o al destierro. Rápidamente desapareció del cuadro la palabra Constitución y fué sustituída por la imagen del rey, hecha, a lo que parece, mal y de prisa, no sé por quien.

Tan deficiente debía de ser, que en 1826 el Ayuntamiento acordó que se pintara otro, esta vez del mismo personaje. El pintor encargado de esta nueva transformación fué el famoso retratista de aquellos años, Vicente López.

Se conoce que en el año de 1841 corrían otros vientos, pues existe un documento, un expediente en el Archivo Municipal de Madrid, por el que venimos en conocimiento de que fué borrado el retrato que hiciera Vicente López, poniéndose en su lugar el libro de la Constitución.

En tal estado y después de siete cambios, llegó el cuadro al año de 1872, en que siendo alcalde de Madrid el marqués de Sardoal, fué enterado por sus dos amigos D. Cristóbal Ferriz y D. Luis Foxá, tan competentes en materia de Arte y erudición, de las vicisitudes porque este cuadro había pasado. Por orden de aquel alcalde, el cuadro se entregó al insigne artista D. Vicente Palmaroli, con objeto de que se fueran descubriendo en sentido inverso las diversas transformaciones, a ver si era posible llegar a dejarlo en su primitivo estado con el retrato de José Bonaparte. Fuéronse encontrando, en efecto, las huellas de todas las inscripciones y retratos, pero muy borrosos, pues cada artista, sin duda, raspó en parte lo anterior para trabajar más fácilmente. Al llegar a lo último, apenas si quedaba vestigio de las pinceladas de Goya. Disponíase Palmaroli a volver a llenar el medallón con la inscripción de *Constitución*, cuando el ingenioso Luis Foxá, exclamó: «*¿Otra vez Constitución*...? ¡de ninguna manera!; en España la reacción vela siempre y se yergue a menudo;

esa palabra fué ya borrada del cuadro diferentes veces y hemos de dar a la inscripción carácter duradero». Y propuso al alcalde que se pusiera algo en que todos estuvieran conformes y tuviese en cierto modo relación con Madrid y con Goya: *Dos de Mayo*. Y así se hizo y así se conserva hoy el cuadro en el Ayuntamiento de Madrid.

Es indudable, y lo prueban los retratos de que vamos a hablar, que Goya mantuvo relaciones con personajes que pertenecían de lleno a la Corte de José I. Sirva de tipo de estos retratos el del ministro D. José Manuel Romero con el uniforme de su alto cargo, que con tanto dorado, insignias, bandas y cruces, parece como que le agobia y le viene ancho, y que su insignificante persona no puede con el peso de lo que todo aquello representa. Apoya el ministro afrancesado la mano derecha en la abertura de la chupa desabotonada; es ésta color grana con anchos bordados, y la cubre en parte la casaca azul con bordados, sobre grana también, en las bocamangas; calzón o pantalón azul, chorrera bordada y puños de encaje. Cruza su pecho la banda roja, distintivo que instituyó en España Bonaparte, y conocido por el pueblo con el despectivo nombre de la Orden de la berenjena.

Como Arte, la obra es muy saliente, y lo fino de la cabeza y lo expresivo de la fisonomía están a la altura del dominio de técnica que representa el resto, rico en detalles, pero sencillo en conjunto, y en el que todo está dicho y expresado con maestría consumada.

Citemos aquí también el sobrio y magistral retrato, en la nota negra ya definida y bermellón tan definido como el negro, y en que la expresión del personaje es de realismo y vida extraordinarios, de D. Juan Antonio Llorente, cuya vida es un reflejo de aquellos tiempos de transformación y perturbaciones. Fué Llorente un riojano que siguió la carrera eclesiástica muy joven. Dióse después a lecturas que le llevaron al campo liberal y al racionalismo, pero sin abandonar el estado eclesiástico, desde el que creía hacer grandes beneficios a su país. Nombrado secretario general de la Inquisición, ideó en 1794 un plan de reforma del Santo Oficio, en el que parecían dispuestos a ayudarle Godoy y Jovellanos. En desgracia después estos políticos, fué perseguido Llorente como perturbador. Gran entusiasta de Francia, en cuya revolución y principios creía ver la

GOYA



GOYA.





salvación de la humanidad, se distinguió en proteger todo lo francés. Ya había recogido y auxiliado años antes a los sacerdotes franceses huidos de su patria, y en 1808 reconoció con entusiasmo a José Bonaparte, por creer que las ideas que importaba serían la regeneración de España. Ingresó en el Consejo de Estado, y cuando los franceses hubieron de huir, siguió a José Bonaparte en su destierro. En Francia publicó, entre otras obras, la *Historia de la Inquisición*, y allí permaneció hasta 1823 en que se le desterró del país de sus amores. Llegó a Madrid y murió aquel mismo año, de pesar y de tristeza, y abatido por las veleidades de los hombres y la ingratitud de las naciones. Su figura pasó a la Historia, conocida para unos con el nombre del Inquisidor Llorente, y para otros con el calificativo del Canónigo racionalista; pero para todos como un hombre representativo de su tiempo. El retrato es, sin duda, de sus años de triunfo, aquéllos de la denominación bonapartista.

Y no solamente el pintor retrataba a personajes españoles afiliados al partido francés, sino también a personajes franceses, como el general Nicolás Guye y otros.

El retrato de este general y otro de su sobrino Víctor Guye fueron a parar a un pueblecillo del departamento francés del Jura, de donde era originaria esta familia. Desconocidos de los críticos y amantes del arte, estos retratos aparecieron en París hace pocos años. Los vi por primera vez en la Galería Trotti, y se me brindó amablemente para que los publicara y diera a conocer. Mi trabajo se publicó en la revista francesa *Les Arts* en Abril de 1913, con el título de *Dos retratos inéditos de Goya*. Pasaron después a la Galería Knoedler.

Nicolás Guye fué uno de aquellos soldados del Imperio que alcanzaron la fortuna rápida y brillantemente. Recibió su bautismo de sangre en Austerlitz, y tomó parte después en varias de las campañas siguientes. General en 1808, vino a España como ayudante de José I, y aquí permaneció hasta que el ejército francés abandonó la Península, pues fué herido en las alturas de Irún protegiendo el paso del Bidasoa cuando la retaguardia francesa se retiraba. Su rey le encomendó misiones difíciles durante su estancia en España; peleó con los guerrilleros, determinó al mariscal Suchet a iniciar una maniobra en combinación con el ejército del Sur, que, según los

franceses, salvó a Valencia, y en Febrero del año 12 obtuvo una victoria cerca de Sigüenza, a la cabeza de tropas escogidas en las que figuraban una parte de la Guardia Real y el Cuerpo que mandaba el general Hugo. Goya nos representó a este personaje sentado, hasta las rodillas, con las piernas cruzadas, vestido con su brillante uniforme y el sombrero en las manos. La cabeza, lo mejor de la obra, es finísima ,y su vida y expresión parecen la verdad misma. Obscuro en su conjunto y por su fondo, resulta la figura intensamente coloreada. Pintado el año 1810, es esta obra tipo de las de Goya en aquella fecha, especialmente por su coloración.

El retrato del sobrinito es tipo de los retratos de niño que Goya hiciera en aquella época. Es un rubito de unos seis años, con cara muy francesa, que, en pie, con un libro en la mano, se presenta de frente, vestido con el uniforme de paje del rey José, azul obscuro con bordados en oro. La tonalidad general de esta obra también es obscura. Aunque inferior al retrato del General, es también un bello ejemplar en que está lograda la expresión sencilla y espontánea de la infancia. Serio, un poco escamado a juzgar por su mirada, con las cejas ligeramente fruncidas, el pequeño Víctor parece ya algo cansado de servir de modelo y desear que termine la sesión.

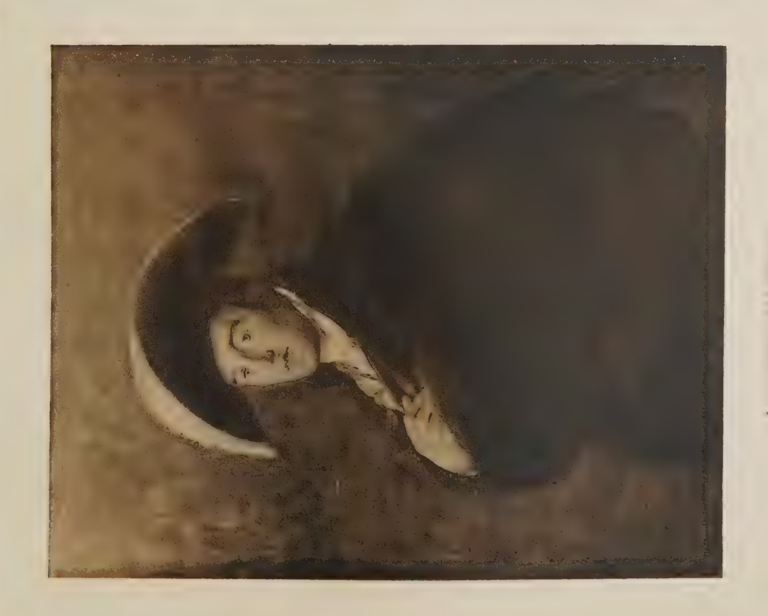
Pero que Goya hubiera pintado retratos de franceses y de afrancesados no fué óbice para que después los pintara de ingleses o de españoles.

A primeros de Agosto entró en Madrid, donde paró algunos meses, lord Wellington, y los generales del ejército anglo-hispano-portugués, España, Alava y conde de Amarante. De aquella fecha datan los retratos que Goya hiciera del ya prestigioso generalísimo inglés. No existe fotografía más que de uno.

Cuenta la fábula —porque no me atrevo a llamar historia a lo que no se basa en ninguna prueba ni tiene apariencia de verosimilitud—, que estando retratando Goya al duque de Wellington, interpretó aquél un gesto del duque como signo de desaprobación o menosprecio, y entonces el pintor se abalanzó a unas pistolas que tenía sobre la mesa con ánimo de matar al general, tragedia que evitaron las personas que se hallaban presentes. No parece probable que semejante escena pudiera desarrollarse; ni Wellington cometería la







inconveniencia que la motivara, ni Goya sería capaz, dada la importancia de su modelo, de llegar a tal arrebato, ni los pintores pintan con pistolas cargadas sobre las mesas que hay en su taller, ni mucho menos semejante desmán en aquellos tiempos de guerra hubiera quedado sin enérgico correctivo. Quede, pues, como una de las muchas anécdotas que se cuentan, a propósito de Goya y de su carácter brusco e irritable, por aquellos escritores que creen dar gran interés a sus obras a fuerza de contar cosas extraordinarias, aunque sea en menoscabo de las personalidades a las que dedican su trabajo.

¿Qué retrato o retratos hizo Goya de lord Wellington? Conozco dos importantes al óleo y un dibujo del mayor interés. El dibujo, hecho al lápiz rojo, es tan sólo de busto; pero la cabeza está muy apurada y los rasgos fisonómicos muy buscados. Consérvase en el Museo Británico de Londres.

Estos retratos estarán hechos probablemente en Madrid, durante la estancia de Wellington en la Corte. No tardó Goya en pintar, por lo menos, el más importante de ellos, pues como hemos dicho, el general inglés no llegó a Madrid hasta el mes de Agosto y en el Diario de Madrid de 1.º de Septiembre de aquel mismo año 1812, se leía un aviso que decía así:

«Desde mañana, miércoles 2 hasta el viernes del presente mes, estarán abiertas para el público las salas del quarto principal de la real casa de la academia de las tres nobles artes; en una de ellas estará a la vista el retrato ecuestre del generalísimo lord Wellington, duque de Ciudad Rodrigo, que acaba de executar D. Francisco Goya.»

Este retrato, hoy muy poco conocido y del cual no creo que exista fotografía, lo conserva el actual duque de Wellington en su admirable mansión de campo en Strathfieldsaye (Inglaterra). Pude verlo hace algunos años debido a la amabilidad de su noble propietario. Represéntase en el retrato al victorioso general cabalgando hacia la izquierda sobre un caballo negro careto, por un terreno liso, verdoso, en cuyo fondo se divisan unas montañas azuladas. A pesar de la importancia que esta obra representaba, ostenta bien a las claras haber sido hecha de prisa y con el mayor descuido. Unase a ésto su lamentable estado de conservación, sucio, ennegrecido, pasmado y

cuarteado a trozos, y se comprenderá la decepción que ante esta obra experimentan los pocos visitantes que ha tenido en los últimos tiempos.

El otro retrato del mismo personaje le representa de medio cuerpo, embozado en una capa azul, sacando la mano derecha por encima del embozo y dejando visible una camisa con chorreras y una cinta roja. La cabeza, cubierta aquí con amplio sombrero con plumas blancas, es siempre la misma que en el retrato anterior y en el dibujo por el que probablemente está hecha; es débil, lo más débil del cuadro, y no parece tampoco estar copiada del natural. Conserva, no obstante, el carácter de aquella fisonomía tan fina, con mirada de águila. El fondo obscuro, de una tonalidad azulada terrosa, armoniza muy bien con los colores de la figura y traje, dando una resultante acertada de color. Este retrato estuvo en propiedad de los descendientes del general Alava, que se batió al lado de Wellington contra los franceses, lo cual hace pensar que, o bien fué un obsequio del general inglés a su compañero de armas, o un encargo del militar español que deseaba tener el retrato de su generalísimo. Hoy se encuentra en la colección Havemeyer, en Nueva York.

Desde el punto de vista artístico, son de escasa importancia los retratos de militares españoles hechos por Goya en esta fecha. En el Museo de Artillería se conserva alguno, como el del barón de Eroles, atribuído al pintor. Otros han aparecido en colecciones particulares. Es el más interesante el que representa a Juan Martín, *El Empecinado*, que nos da a conocer la fisonomía enérgica del popular guerrillero. Reproducido varias veces, tal vez copiado después, parece el primero, el mejor al menos de los que conozco, el que figuró, en propiedad del señor Navas, en la Exposición de obras de Goya de 1900.

Los años de la guerra que siguieron al de 1808, en que Goya no era pintor de Cámara y en que, como hemos visto por documentos ya dados a conocer, su situación económica era difícil y exigía anticipos sobre sus pocos encargos, son los años que vivió retirado de la ciudad, en una casa entonces muy aislada, al otro lado del Manzanares, y que la gente popular conocía por *La Quinta del Sordo*.

Esta quinta, esta modesta casa de campo que la desídia nacional ha dejado perder hace pocos años, estaba situada a la izquierda del

puente de Segovia, según se sale de la Villa y Corte, en un altozano desde el que se descubre la vista de Madrid. Desde sus ventanas vería Goya la pintoresca silueta de la ciudad que había sido de sus triunfos, amargada entonces por los unos y por los otros, ensangrentada y temerosa de represalias y de asedios, y como dominándola, la mole del Palacio, dónde tanto el pintor trabajara, y cuyo sillón del Trono era entonces cebo por el que luchaban los ejércitos de diferentes naciones poderosas. Y allá, en el horizonte, el Guadarrama sirviendo de fondo a ese finísimo paisaje cuya belleza habían tantas veces reproducido Velázquez y el propio Goya en obras que parecen precursoras del movimiento llamado luminista, que ha dado en nuestros tiempos sus mejores frutos.

Tal vez la contemplación de aquel panorama sirviera de lenitivo al espíritu entristecido y exaltado del artista. Que tal era su estado de ánimo, parecen probarlo sus obras de estos años; entónces hizo la decoración de su casa de campo: nada más íntimo que aquellas obras que hoy se conservan en el Museo del Prado, y cuyo estudio y análisis merecerían un trabajo extenso, que no es esta la ocasión de intentar. El espíritu que animó esas creaciones vibra en aquellas escenas, trágicas todas, de aquelarres, de parcas, de visiones fantásticas. *Saturno devorando a sus hijos*, decoraba el comedor de aquella casa. *La Manola*, la figura más humana de cuantas reprodujo en aquellas paredes, colocada a la entrada, parecía recibir al visitante. Pero no es una de aquellas majas que el pintor hiciera años antes, llenas de vida y de gracia: es ésta una figura velada, misteriosa y casi siniestra. El efecto de todas estas obras, de originalidad suprema, está elevado al grado máximo. Bien dijo Goya que «el sueño de la razón produce monstruos». Y entre aquellas paredes así decoradas, Goya producía los dibujos y aguas-fuertes con asuntos de la guerra, donde representaba a los españoles acometiendo a los franceses, *Con razón o sin ella*; un grupo de heridos, *Curarlos y a otra; aún podrán servir*; o un campo de batalla cubierto de cadáveres, que le hace exclamar: *No importa; para eso habéis nacido*. Creo yo ver tan claro y manifiesto el cambio brusco y violento que en el carácter de Goya y en su producción imprimió la guerra, que estimo inútil insistir en ello. El pintor de las majas, de las escenas galantes y de los

retratos, se había transformado en el creador de estas otras escenas de dolor y de espanto, y el hombre del siglo XVIII, en el hombre del siglo XIX.

No puede precisarse cuántos años ni con quién vivió en la quinta. Parece probable que no la dejara hasta su expatriación, y parece asimismo razonado el pensar que, al menos en los primeros años de su retiro, le acompañara en él su esposa Josefa Bayeu. Poco hemos hablado de este personaje: es una figura insignificante que en nada o en poco interviene en la labor pictórica de su esposo. Enemigo, como soy de la chismografía más o menos erudita, no he de hacer, ni importa al caso, una relación acerca de los galanteos que se permitiera el pintor fuera de su casa. Quede sólo como dato preciso, el que tuvo con su mujer legítima veinte hijos, lo cual es viva muestra de una conservación de entusiasmo amoroso y de una constancia de fidelidad conyugal, poco vulgares.

De aquellos veinte hijos, uno tan sólo, Francisco Javier, vivía en estos años y sobrevivió a su padre.

Doña Josefa debió fallecer poco después, pues hay datos para calcular que había ya muerto en 1814.

Conocemos la fisonomía de la esposa de Goya por el retrato que la tradición dice ser de ella y que se conserva en el Museo del Prado. En él representóla Goya de medio cuerpo, con las manos cruzadas, cubiertas con guantes largos. Viste seriamente; su aspecto es modesto, su expresión simpática.

Al posesionarse del trono de España Fernando VII, Goya aparece con los mismos títulos y categoría que gozara en el reinado de Carlos IV.

No podemos detenernos a hacer una enumeración detenida de los retratos del nuevo Rey. La cabeza en casi todos es idéntica, lo cual nos demuestra estar hecha por el mismo estudio y no directamente del natural; son distintos de proporciones y diferentes en ellos son también la indumentaria que ostenta el personaje y el fondo de la obra. Los hay en que aparece Fernando VII con manto real, y otros en que viste de militar con uniformes varios, y en que se le supone en un campo de batalla o, al menos, en un campamento de maniobras, a juzgar por los caballos y tropas que se ven en el fondo.







AUTORRETRATO

Estos retratos son, en general débiles por las razones ya expuestas. Sirvan de ejemplo el del Museo del Prado en que se representa al Rey en pie, con caballos en el fondo.

El año 1815 es fecha en la que pintó diversos y muy singulares retratos. Uno de ellos es el tan importante del duque de San Carlos, tercero de su título, una de las figuras más influyentes en la política española de dicha época. Fué mayordomo de Fernando VII en los años de su expatriación en Valencey, y después teniente general y embajador en Lisboa y París. Falleció en 1828. En su retrato que se conserva en la Dirección del Canal Imperial de Aragón, en Zaragoza, represéntase al duque, personaje aristocrático de porte señoril, que avanza majestuoso, con su traje cortesano, obscuro, destacándose sobre fondo gris, apoyando su mano izquierda en un alto bastón de mando; es una obra de una frescura de colorido que recuerda los retratos de los años anteriores a la guerra. En la parte baja se lee: *El Excm. Sr. Duque de San Carlos por Goya. Año* 1815». Fué hecho, sin duda, por el mismo procedimiento utilizado por el pintor años antes: copiando ante el modelo la cabeza y haciendo por ella después el retrato grande. Esta cabeza, este estudio, finísimo de color y ligero de ejecución, se conserva en la colección del conde de Villagonzalo. Se diferencia de aquellos estudios de cabezas para el cuadro de *La Familia de Carlos VI*, en que está pintado en tabla, muy gruesa por cierto, tosca y sin desbastar siquiera en la parte posterior; pero la imprimación es casi la misma, gris rojiza, algo más clara que la usada en años anteriores. En la parte baja de esta tabla, no cubierta del todo con la pintura, ha dejado con la espátula trozos de color mezclados y como restos de paleta.

Firmado, fechado en 1815, nos dejó el artista su retrato de busto, conservado hoy en la Real Academia de San Fernando. La cabeza es de un realismo extraordinario; refleja el buen estado y la relativa y aparente juventud que el artista conservaba a sus sesenta y nueve años. Habían pasado los tiempos borrascosos de la guerra, y esperaba volver el pintor en absoluta plenitud a su labor serena. Es el retrato suyo más simpático que conocemos y nos le muestra en la época más interesante de su vida. A su boca, ligeramente contraída por una melancólica sonrisa, se auna la expresión de los ojos, que miran

amables, algo hundidos bajo la frente grande y bombeada que aún coronan algunos cabellos no del todo blancos. La intimidad de esta obra, reflejada en su expresión, en todo, hasta en su indumentaria, propia de taller y de trabajo, nos colocan en una comunidad espiritual con el artista, el cual parece sonreir de los que nos hemos permitido hablar de él omitiendo tanto como no supimos decir, y diciendo, en cambio, no pocas cosas que están de más. Cuando se estudia la figura y la producción de uno de estos hombres, extraordinarios, ocurre lo que frecuentemente acaece en el trato personal: que su continuidad, las conversaciones, detalles varios, engendran en este caso una simpatía; como el estudio de las obras, las peripecias de la vida, algo que se investiga, una leyenda falsa que se echa por tierra, determinan en aquél un estado de entusiasmo, de admiración, de afecto, asimismo muy singulares. Así, cuando nos vemos frente al retrato del personaje del que nos atrevimos a hablar, y el retrato es como éste, tan sincero y sencillo, hecho, probablemente, para un amigo o para un familiar, nos parece que comunicamos con el retratado como con persona querida a quien un día tratamos con intimidad y cariño y a la que ya no volveremos a ver más que en imagen. De mí sé decir que este busto, que ahora cumple los cien años, si así puedo expresarme, es, de todos los retratos del pintor, al que más valor presto y más devoción tengo, tal vez por ser aquél que me representa más fielmente al Goya que yo he creído conocer, o, al menos, me he imaginado al estudiar su obra y su vida, desprovisto de todo prejuicio.

Existe de esta obra una repetición con variantes en el Museo del Prado. En el catálogo del Museo aparecen dos errores evidentes, al mencionar este lienzo. Refiérese el uno a la edad del retratado, y el otro a que sea esta cabeza un estudio para un cuadro, pintado seis años más tarde y del que después hablaremos consiguientemente.

El retrato de D. Manuel García de la Prada es muy típico de esta época, a juzgar por la indumentaria del personaje que viste traje azul con botones dorados y pantalón de mahón; se le representa en pie, apoyándose en una silla con la mano izquierda y acariciando con la derecha a un perrito. Vi esta obra en el extranjero en más de una ocasión y en diferentes sitios; creo que salió de España hace bastantes años.

Del mismo año es otro retrato importante. El de D. Francisco Tellez Girón, duque de Osuna, que se conserva en el Museo Bonnat de Bayona. Este duque, décimo de su título, es el hijo de los protectores de Goya, en los comienzos de su carrera, y es el mayor de aquellos niños que figuran en el grupo de familia, *Retrato de los duques de Osuna con sus hijos*, del Museo del Prado y del que nos hemos ocupado al estudiar las obras gríseas de Goya. En pie, descubierto, apoyándose con su brazo izquierdo en una peña situada en una altura que domina a un valle, el personaje, muy rubio y un poco gordiflón, lee en un papel que tiene en su mano derecha. En segundo término y en un declive del terreno le espera su caballo al cuidado de un caballerizo. Viste el duque frac negro y calzón de ante. El conjunto de la obra, con las rocas, los árboles y el cielo es gríseo; pero no recuerda las tonalidades de sus obras en gris de veinte años antes; es ésta más obscura, más intensa, más caliente. Anima el colorido, un poco monótono, el rojo de la casaca del servidor. Es un cuadro de técnica muy suelta y muy típico de estos años. Pintado con una absoluta despreocupación de que este, o el otro trozo resulte bien, se advierte que es el conjunto, la totalidad de la pintura, a lo que se ha supeditado todo lo demás. En retratos anteriores de esta importancia, se ha visto que solía el artista hacer una cabeza estudiada del modelo, que le sirviera como de preparación y para valerse después de ella. De éste lo que conozco es un boceto muy suelto del conjunto del cuadro, boceto que demuestra no importarle gran cosa la figura, pues se advierte que está hecho con otro modelo que en nada se parece al duque; lo importante para él en esta ocasión era la composición, el conjunto, la mancha. Eso, no obstante, la cabeza en el cuadro grande está acabada y tiene gran carácter y distinción. Está firmada esta obra: *El Duque de Osuna por Goya* 1816.

Ya no hace aquellas majas, modelos de gracia y gentileza; pero pinta algunas figuras y damas con mantilla, con encajes y calados sobre trozos de desnudo, que son de una maestría y demuestran un dominio de técnica insuperable. Tómese como tipo de esta clase de obras aquel *Retrato de señora* que, después de haber figurado en varias Exposiciones, se guarda hoy en Dublín, en la *National Gallery of Ireland*. Es una dama expresiva, no muy joven, que sonrie ligera-

mente. Ha desaparecido en esta obra en absoluto la pincelada larga, aceitosa, el aprovechar el churre de los colores para substituirlo por pinceladas pequeñas, que no se unen, que no se funden, con objeto de que den a la pintura una viveza y una vibración de que necesariamente tiene que carecer la pintura de pincelada amplia y larga, Esta técnica—interpretación especial de Goya en estos años—no es, a mi juicio, sino un origen de toda una escuela de técnica que se desarrolló después, muchos años más tarde, y que con el nombre de impresionismo primero, y de puntillismo después, en una de sus derivaciones, aspira a evitar los planos de color en el cuadro y hacer que veamos la pintura como vemos el natural, es decir, descompuesto en multitud de matices. La fusión se realiza tan sólo en la retina, en la imagen que nos representamos, pero no se da en la obra misma. Doy a esta innovación de Goya la mayor importancia, y, unida a algo de que voy a hablar muy luego, la creo el fundamento de la técnica de las obras de Goya que va a manifestarse en los años siguientes.

El año de 1817 recibió Goya el encargo del importante cuadro en que había de representar a las Santas Justa y Rufina para la catedral de Sevilla.

Los años siguientes son del mayor interés en la marcha del pintor; no podemos seguirle obra por obra, citándolas con un riguroso orden cronológico; pero obsérvase en su producción de los años 1818, 1819 y 1820, algo particular, una influencia muy marcada en aquel hombre que aprendía siempre y con el mismo entusiasmo a los setenta y cuatro años, como el que había demostrado en su época moza. De sus obras de estos tres años es la más importante por composición, número de figuras representadas, dimensiones, etc., la ejecutada en el año 1820, *La Comunión de San José de Calasanz*, para las Escuelas Pías de San Antonio, donde aún se conserva en su iglesia, tan popular en Madrid, y más bien conocida por San Antón, en la calle de Hortaleza. En *La Comunión de San José de Calasanz* encontramos un ambiente de tristeza, una expresión de renunciamiento y de ascetismo totalmente nuevos en Goya, y que no hacen pensar ni en nada recuerdan, ciertamente, al decorador de la Capilla de San Antonio de la Florida. En la obra de San José de Calasanz se representa al Santo, enfermo, casi moribundo, que recibe de manos del



LA COMUNIÓN DE SAN JOSÉ DE CALASANZ

[illegible]

Sacerdote la última Comunión; varias figuras en el fondo contemplan aquella triste escena que se desarrolla en el interior de un templo de gríseas paredes, desguarnecidas, y débilmente iluminadas por la luz ténue y fría de la mañana. Goya, al propio tiempo que buscaba en su expresión una mayor vida y espiritualidad con que dotar a sus personajes, evolucionaba en la técnica en el sentido que ya hemos apreciado, y todo ello daba como resultante un arte que en él parece nuevo, menos brillante que aquél a que nos tenía acostumbrados, pero de una delicadeza de forma y de una sensibilidad superiores a la de sus anteriores producciones. A esto, sin duda, le llevaba su estado de espíritu, sus preferencias, su exaltación, lo que fuera; y así como treinta años antes encontró en la técnica de Velázquez la última expresión que necesitase para resolver los retratos finísimos en gris, que entonces realizara, encontró en esta ocasión en las obras de otro artista poco apreciado en aquellos años, del Greco, la expresión del espíritu, la vida, el alma con que él quería dotar a sus creaciones. Recordemos en el citado cuadro de *La Comunión de San José de Calasanz* la tonalidad general, la mancha de la obra. Los blancos tan típicos del Greco—esos blancos fríos, plata, que nunca son blancos, y que jamás han sido superados por artista alguno en dar la sensación del blanco—, los volvemos a encontrar en la obra de Goya. La relación de los dos tonos, gríseo plomizo el uno, oro viejo el otro, de la casulla del Sacerdote; el rojo del cojín parecen arrancados de obras del Greco y producidos por la misma paleta, y, sobre todo, la espiritualización de aquellos semblantes y la idea dominante de la obra, sorprenden en Goya y hay que ir a buscar cuál ha sido la influencia que le determinara. Para mí ésta es evidente como he dicho. Goya conocía las obras del Greco, él había estado en Toledo años antes; pero esto cuando su arte, de un orden completamente distinto, para nada requería las cualidades dominantes en las obras de Theotocópuli. Volvió el pintor a Toledo en esta época, tal vez de camino para Sevilla, y creo que, no es aventurado el pensar que en estos años vió en las obras del Greco algo que supo después reflejar en otras suyas, singularmente en las que nos ocupa. Presento esta obra, aun cuando no es un retrato por la evolución que en ella se manifiesta y que quería dejar consignada.

Veamos esta influencia en su aspecto de retratista. Mejor que en otra alguna de sus obras de este género, creo que se aprecia en el retrato de medio cuerpo del preceptista D. José Luis Munárriz, que se conserva en la Real Academia de San Fernando. El personaje, sentado a una mesa sobre la que apoya su brazo derecho, cuya mano tiene entre sus dedos un libro entreabierto, casi de frente, viste una especie de capa de cuello alto, dejando ver la corbata y el rizado de la pechera; los libros del fondo, sin duda las lecturas preferidas de Munárriz, son obras de Horacio, Virgilio, Camoëns, Quintiliano, Boileau, Petrarca, El Quijote y *The Spectator*. Aprecio en esta pintura, uno de los retratos más fuertes de su autor; no ya una inspiración, sino una obsesión en recordar los retratos del Greco, tan llenos de vida, tan espirituales, y tan singulares de color.

La vida que refleja en los ojos, la boca y su expresión, lo fino del pelo, los tonos violetas que apuntan en las sombras, todo parece arrancado de las cabezas del Greco. Y lo mismo ocurre con la mano, esa mano tan construida, aunque poco delineada, con sus luces y sombras, y tan justa de color. Esta supeditación de todas las cualidades artísticas al logro de la expresión, caracterizará las obras de Goya desde esta época hasta el ya próximo fin de su vida. El retrato de Munárriz está firmado y fechado: *Don José Munárriz Pr. Goya* 1818.

Goya, hombre abierto hasta sus últimos años a todo género de impresiones e influencias, y que iba a buscar los elementos expresivos más apropiados y en consonancia con el arte que en cada momento de su desarrollo pictórico necesitara, no fué nunca un imitador de nadie y su originalidad se imponía pronto y daba por resultado ese arte personal, visto en su origen en otro ajeno a él, pero pronto singularizado y goyesco. Ocurrió en estos años, lo que había acontecido en su juventud; y como entonces encontrara en las obras de Velázquez los elementos expresivos que se asimiló, para después hacer arte propio, sin que en modo alguno pueda decirse que imitó a Velázquez, así ahora vió en la manera y técnica especialísima del Greco, elementos de los que se adueñó para crear después este arte suyo de los últimos años, más espiritual que el anterior, más firme, más expresivo, en que la parte material y su dominio ceden no poco lugar a la sensibilidad y en el que se advierte una preocupación por







GOYA Y ARRIETA

penetrar en el fondo, en la vida de los personajes, a lograr una sensación de arte, a trueque a menudo de deficiencias de forma y de menor brillantez de colorido. A las notas gríseas de su primera manifestación, ya definida y personal, siguieron las obras de color riquísimo, atrevido y variado; puede, pues, definirse esta tercera manifestación, como aquella en que el blanco y el negro aparente dominan aparentemente también en la coloración de sus obras; examinadas con cuidado, muestran colores variadísimos, matices infinitos, todo en pequeñas pinceladas, descompuestos, no formando jamás planos de color y como dominados por el blanco y por el negro que, como los del Greco, tal nos parecen si bien no lo son, pues ni el blanco ni el negro puros se dan jamás en la naturaleza, ni han sido reproducidos por ningún pintor observador ni colorista.

Retratos de estos años de grande importancia se conocen varios. Es uno de ellos el del arquitecto D. Tiburcio Pérez, gran amigo de Goya y a quien el pintor retrató en mangas de camisa, con los brazos cruzados, creando una obra de una fuerza y realismo insuperables. Consérvase hoy en la colección Havemeyer, en Nueva York.

El artista sufrió una gran enfermedad a fines del año 1819. Salvóse de ella gracias a la pericia y cuidados de su médico y amigo particular el doctor Arrieta. El pintor quiso pagar, con una especie de cuadro votivo, la cariñosa asistencia del médico. Se representó en gravísimo estado, con los ojos cerrados, en brazos de Arrieta, que, solícito, le hace beber un brebaje, mientras él con sus manos crispadas araña las sábanas. Unas figuras, al parecer monjes, en la penumbra y en segundo término, caracterizan la gravedad de la situación.

Esta obra se expuso en la Academia de San Fernando, y se dice, que «llamó la atención de todos por la semejanza y expresión de ambos personajes, por la espontaneidad del pincel y por el efecto vaporoso de la escena». Consta asimismo que el casi único discípulo de Goya entonces, Juliá, hizo de él dos copias en el mismo estudio de Goya. El paradero del original lo desconozco. Una de las dos copias de Juliá, que tiene, a más de su mérito artístico, el interés de darnos a conocer esta curiosa composición, se conserva en posesión

de D. Lorenzo Moret y Remisa (1). Es la que presento. Una inscripción en la parte baja en que está fielmente copiado hasta el carácter de la letra de Goya, dice:

«Goya agradecido a su amigo Arrieta por el acierto y esmero con qe. le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida a fines del año 1819 a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820.»

Como ya dije al hablar del autorretrato de Goya fechado el año 1815 y que por alguien pasaba equivocadamente como el boceto de la cabeza para este cuadro, insisto en que nada tiene que ver con la figura del pintor en la composición descrita. Aun cuando no habían pasado más que cinco años entre las fechas de las obras, el aspecto de Goya había cambiado totalmente y aquí se nos presenta ya como un anciano padecido, de tez ajada y pelo blanco.

Repuesto de su enfermadad, el pintor siguió trabajando, y desde este año de 1820 al del 24, conocemos algunos retratos de importancia. Sirve de tipo el de D. Ramón Satue, en la colección del doctor Carvallo, Tours (Francia). El personaje en pie, representado hasta las rodillas, se presenta sencillamente, vistiendo traje negro, chaleco rojo y chorrera blanca, con las manos en los bolsillos del pantalón y destacándose sobre un fondo gris liso. La cabeza, fina y brillante, está bastante estudiada; el resto hecho ligeramente, pero muy bien de relación de valores y de encaje. La conservación de esta obra es excelente. En el fondo, a la izquierda, en la parte baja, dice una inscripción: «Don Ramón Satue, alcalde de Corte. Pr. Goya 1823.»

Firmado y fechado en 1824 existe otro retrato muy interesante, el de D.ª María Martínez de Puga. Se la representa en pie hasta las rodillas, con un traje sencillo, negro, un pañuelo y un abanico. Un reloj prendido a la cintura se sujeta por una cadenita que cruza su cuello descubierto. Perteneció esta dama de la clase media a una familia amiga del pintor. La obra, muy típica de estos años, obra de aquéllas que, sin duda, impresionaron tanto a Manet, por su sencillez y clara visión de la figura humana, pertenece hoy a las Galerías Knoedler.

Creo que debe atribuirse a esta época del artista el busto de una

(1) Hoy es propiedad de su viuda Ilma. Sra. Doña Mercedes del Arroyo.

dama de cara y expresión un poco extrañas, que con el pelo recortado, unos pendientes colgantes grandes y cubierta con un chal, pudo verse en la Exposición de Antiguos Maestros Españoles celebrada en Londres en 1913. La fineza de tonos, los grises; el conjunto de esta obra la relacionan con el arte que Degas hiciera tan justamente famoso a fines del siglo XIX. Figuró esta obra en la venta de la colección Rouart, en París, en Diciembre de 1912, y pertenece actualmente a Sir Hugh Lane (Inglaterra).

Los retratos citados y descritos en esta última época del artista, puede observarse que son en su casi totalidad retratos íntimos, de gente sencilla, de amigos, sin duda, del pintor. No son como los que Goya pintara en la época de Carlos IV, de príncipes, de aristócratas y de personajes. No por esto son menos interesantes para el Arte, para el crítico, para el aficionado, ni para la posteridad; pero para la vida del pintor son de un resultado y consecuencias muy diferentes; aquellos fueron retratos espléndidamente retribuídos; éstos no parecen tener otro valor que el de la ofrenda amistosa. Las noticias que se tienen de la vida de Goya parecen comprobar las consecuencias que se desprenden de mi observación: el pintor en estos años hacía vida muy modesta, que contrastaba con su vida relativamente brillante de los años pasados.

El viaje de Goya a Francia se realizó el año 1824.

Las causas que determinaron a Goya para ausentarse de España fueron varias y complejas. No puede decirse que se ausentó tan sólo por temor a la reacción imperante y a que pudiera ser perseguido por los asuntos de sus grabados. Eso no obstante, su vida era difícil en medio de la intranquilidad política, de la lucha por la Constitución y las constantes persecuciones de los unos y de los otros. Por otra parte, sus amigos—los que no habían muerto ya—, de ideas avanzadas casi todos, estaban desterrados y expatriados otros, pero en su mayoría fuera de España; su hijo, casado y ausente, y su arte en cierto modo pasado de moda, puesto que nuevas ideas y preferencias habían venido a sustituir a las de años anteriores. Así, nada le retenía en la patria, y, en cambio, su curiosidad por conocer

Francia demostrada desde años antes, mostróse entonces aún más pujante.

El motivo, el pretexto tal vez, para ausentarse, fué el estado de su salud.

El 30 de Mayo de 1824 se le concedió un permiso de seis meses para ir a las aguas minerales de Plombiéres. Parece ser, parece probado, que todo el afecto del pintor se había reconcentrado en aquellos años de su viudez, en una parienta suya, Leocadia, viuda de un comerciante de origen alemán, llamado Isidro Weis, y de su hija Rosario, una niña de diez años que mostraba entusiasmos y aptitudes artísticas tan precoces, cual si fueran en ella originales y hereditarias, y por la que Goya demostraba un cariño verdaderamente paternal.

El pintor salió de Madrid para París en el mes de Junio. Detúvose en Burdeos, donde había una numerosa colonia española en la que se contaban no pocos amigos de Goya, entre ellos Moratín, quien en sus cartas a otro de sus amigos, don Juan Antonio Melón, habla en diversas ocasiones de Goya. Reproduciré los párrafos en que da noticias del pintor. Dice Moratín desde Burdeos con fecha 27 de Junio:

«Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo. Aquí estuvo tres días. Le he exhortado a que se vuelva para Septiembre, y no se enlodacine en París y se deje sorprender del invierno que acabaría con él. Lleva una carta para que Arnao vea en dónde acomodarle, y tome con él cuantas precauciones se necesitan, que son muchas, y la principal de ellas, a mi entender, que no salga de casa sino en coche; pero no sé si él se prestará a esta condición. Allá veremos si el tal viaje le deja vivo. Mucho sentiría que le sucediese algún trabajo».

El pintor continuó su viaje, y en 8 de Julio Moratín da cuenta a Melón de la llegada de Goya a París, en la siguiente forma:

«Goya llegó bueno a París. Arnao en virtud de una carta que le dí para él, se ha encargado de cuidarle y dirigirle en cuanto pueda y desde luego le acomodó con un primo de los parientes de su nuera. Se propone continuar sus buenos oficios en favor del joven viajero, y ha quedado en que me lo enviará por acá para el mes de Septiembre.»





En lo que especialmente nos interesa debe recordarse que en estos meses que estuvo en París hizo dos retratos valiosísimos: el de Don Joaquín María Ferrer, personaje que fué después en 1841 presidente del Consejo de ministros en España, y el de D.ª Manuela de Alvarez Coiñas y Thomas de Ferrer. Figuraron ambos en la Exposición de obras de Goya de 1900, perteneciente el primero al conde de Caudilla y el segundo al marqués de Baroja. Firmados y fechados: «Goya. París. 1824» y «Goya 1824», respectivamente.

Para los que apreciamos en el arte de Goya de estos últimos años cualidades tan salientes y excepcionales de sencillez, de reflejo de vida y de vida misma, son estos dos retratos de interés muy especial. Pero si algunos artistas franceses afamados en aquel tiempo en París vieron estos retratos, ¡cómo les llamarían la atención, qué extraños les parecerían! En nada guardan relación con el Arte en boga en la fecha en que se pintaron, aquélla que, en decadencia el arte de David, eran Gros, Prud'hon, Gericault, Ingres y el joven Delacroix los más celebrados artistas.

Y, sin embargo, la sinceridad de aquellas obras, su tonalidad el Arte que reflejan, había de ser fuente de inspiración años después, de la escuela que unos cuantos pintores rebeldes e innovadores habían de desarrollar en el mismo París, para hacerla pronto de renombre mundial.

No conozco más obras de importancia hechas por Goya en la capital de Francia. Hizo, sí, dibujos, recuerdos de lo que veía y le impresionaba, más o menos fantaseados luego.

Goya volvió a Burdeos en la época fijada, según nos lo da a conocer Moratín, con fecha 20 de Septiembre:

«Goya está ya, en un buen cuarto amueblado y en buen paraje; creo que podrá pasar comodísimamente el invierno en él. Quiere retratarme, y de ahí infiero lo bonito que soy, cuando tan diestros pinceles aspiran a multiplicar mis copias.»

La viuda de Weiss y su hija Rosario acompañaron a Goya a partir de estos meses, pues dice Moratín en 23 de Octubre:

«Goya está aquí con doña Leocadia; no advierto en ellos la mayor armonía.»

El pintor solicitó una prórroga de seis meses a la licencia de que

ya usaba, y ésta se le concedió con fecha de 13 de Enero de 1825, con pretexto siempre de sus dolencias y para que pudiera esta vez tomar las aguas de Bagnéres. En Abril de este año dice Moratín:

«Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera ni lo que quiere: yo le exhorto a que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá; y sin embargo a veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer, y si le dejaran, se pondría en camino sobre una mula zaina, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas.»

Pero los deseos de volver a Madrid debieron de pasársele pronto, pues hay otras noticias por las que se ve que se aclimató y que estaba contento en Burdeos. Por otra parte, le hacían la vida agradable los muchos amigos españoles expatriados que allí encontró, como el propio Moratín, Silvela, Goicoechea, Muguiro, el pintor de marinas Antonio Brugada y algunos franceses como M. Galos. El, por su parte, se hizo simpático y querido, y las gentes le apreciaban y le reconocían cuando paseaba con su levitón, su sombrero a lo Bolívar y su gran corbata blanca. Salió con bien del primer invierno y Moratín escribía en 23 de Junio de 1825:

«Goya escapó por esta vez del Aqueronte avaro: está muy arrogantillo, y pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta.»

Lo más importante que en aquellos años pintaba, eran retratos; los retratos de sus amigos precisamente. De entonces datan los dos muy apreciables de Moratín y de Manuel Silvela, respectivamente, que se conservan hoy en propiedad de la marquesa de Silvela. Figuraron en 1900 en la Exposición de obras de Goya, pero se equivocó entonces el personaje, y aquél que de medio cuerpo aparece con un papel en que se lee la firma del pintor y que pasaba por el de Silvela, es el de Moratín, mientras que el otro sin firma y supuesto de Moratín, es el de Silvela. El interés artístico de estas obras se avalora con su importancia iconográfica.

Moratín continúa en otras ocasiones hablando del pintor y escribe: Octubre de 1825:







«Goya dice que él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano, a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir ochenta años.»

El mejor, tal vez, de los retratos que Goya pintara en esta fecha es el del francés Jacques Galos. No he podido llegar a dilucidar quién es este personaje, del que sí se sabe que fué gran amigo de Goya. Según unos, era un armador; según otros, un impresor y litógrafo. Más parece lo primero, puesto que es probado que aconsejaba al pintor en asuntos económicos, cosa más propia de un gran negociante que de un litógrafo. Y entonces podría establecerse que su nombre se había confundido con el del impresor Gaulon que asimismo era amigo de Goya y litografió por aquellos mismos años algunas de sus obras. El retrato de Galos es tan sólo un busto con cabeza enérgica e inteligente coronada con cabellos grises. Viste de obscuro, y en el fondo, a la derecha, se lee: «D. Santiago Galos pintado por Goya de edad de 80 años en 1826». Pertenece este prodigioso retrato, prodigioso por su valor absoluto y tanto o más tal vez por ser obra de un octogenario, a la condesa d'Houdetot.

Curioso por su técnica particular, ejecutado pudiéramos decir por masas, y que parece mostrar una manera escultórica adaptada a la pintura, es el busto que se supone de una joven de la familia Silvela, que pertenece al marqués de la Vega Inclán. Estos trabajos, y charlas y discusiones cotidianas con los españoles allí residentes que solían concurrir a casa de Braulio Poc, un aragonés que tenía instalada una chocolatería, y los cuidados y desvelos que le producía la educación artística de Rosarito Weis, llenaban la vida del viejo expatriado en aquellos días de Burdeos. Las disposiciones artísticas de aquella niña eran la obsesión de Goya. Rosario concurría a las clases de dibujo que había montado en su taller el pintor bordelés Antoine Lacour, discípulo de David. Cuéntase que cuando Goya iba a visitar este taller de Lacour, al pasar delante de los caballetes de los discípulos murmuraba:... «¡No es eso! ¡No es eso!» Y era natural, pues el modo de ver en arte y las prácticas y la escuela de un artista francés de aquellos años y el suyo propio y tan personal, eran totalmente opuestos.

El pintor deseó volver a España, aun cuando con propósito de

regresar a Burdeos, pues allí dejó su casa instalada. Moratín dice a Melón con fecha 7 de Mayo de 1826, hablando de las novedades que hay entre los amigos de Burdeos:

«Una es el viaje de Goya, que será dentro de tres o cuatro días, dispuesto como él arregla siempre sus viajes; si tiene la fortuna de que nada le duela en el camino, bien le puedes dar la enhorabuena cuando llegue; y si no llega, no lo extrañes, porque el menor malecillo le puede dejar tieso en un rincón de una posada.»

Pero el veterano pintor llegó a Madrid. Fué bien recibido por todos. Su arte era estimado y su carácter y sus genialidades comenzaban a hacerse simpáticamente famosos. En la Corte recibió su paga anual y por indicación del Rey hízosele un retrato por el pintor de Cámara en activo, que lo era Vicente López. Este retrato es el tan conocido que guarda el Museo del Prado. Merece la fama que tiene, pues López dejó a la posteridad en su hermosa obra la fiel imagen del Goya de última época, en cuya fisonomía expresiva, con su mirada penetrante y su cráneo magnífico, encontrará el menos observador la semejanza grande de este hombre con otro genio de aquel tiempo. Aun cuando ninguna relación directa guardan entre sí, su figura, su temple, su voluntad, hasta el haber sido sordos en su vejez uno y otro, los relaciona y parece como que el Destino creó estas dos almas gemelas en aquella época de transformación en Arte y en todo cual resumen de un pasado y origen de un modo nuevo en dos naciones lejanas y distintas, pero que en aquel momento y gracias a ellos representaban, respectivamente, la supremacia pictórica y la supremacia musical.

El retrato de López complació sobremanera a Goya. Es uno de los bellos ejemplares de aquel retratista famoso; menos terminado, acusado, detallado que otras obras de López, según se cuenta y es probable, por indicación de Goya. Este quiso en justa reciprocidad hacer el retrato de López, pero cuando cogió los pinceles, su mano fría y temblona no le obedeció.

El desfallecimiento físico de Goya pasó pronto, dominado por su naturaleza aún vigorosa, y recorrió entonces la ciudad de Madrid del brazo de su hijo. Fué más de una vez a la que había sido su casa, a la Quinta del Sordo, donde se complacía en ver aquellos muros



D. FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES
POR VICENTE LÓPEZ

MUSEO DEL PRADO



que él decoró en los trágicos momentos de la guerra. Visitó también otros de sus lienzos diseminados aquí y allá, y bajó a la capilla de San Antonio de la Florida, cuya decoración era obra preferida por él y que le recordaría los años de bienestar y de triunfos artísticos.

Su estancia en Madrid no fué larga; regresó a Burdeos, acompañándole esta vez su nieto Mariano que ya era un hombre.

En 15 de Julio del mismo año de 1826, vuelve a escribir Moratín siempre desde Burdeos:

«He recibido por mano de Goya (que llegó muy bueno) el impreso que me envias..., etc.»

La última obra importante de Goya y que parece como su testamento artístico, es un retrato, el de su amigo Muguiro, que hoy guarda el conde de Muguiro, descendiente del retratado.

D. Juan de Muguiro e Iribarren, que entonces contaba cuarenta y un años, pues había nacido en 1786 en Navarra, y que después ocupó cargos políticos en España, era banquero, hombre de negocios. Se encontraba entonces refugiado en Burdeos por sus ideas liberales. Era gran amigo de Goya, a quien favoreció en más de una ocasión. Se le representa en su retrato, hasta las rodillas, de frente sentado y con una carta en su mano izquierda. Viste levita y pantalón azulados, muy obscuros, casi negros, la corbata de lazo grande de aquella época, así como la pechera de la camisa, muy larga. Es la figura de tamaño natural, pero reducido; figura pequeña, como, son casi todas éstas de los últimos años del pintor. No me explico yo la razón de esto, especialmente en retratos como el de Muguiro, del que sabemos que era hombre de buena estatura.

Lo extraordinario de esta obra está en su técnica vibrante, en su ejecución de pincelada pequeña, más exagerada aun en esta ocasión que en obras ya citadas. Se advierte en todo el retrato como una cierta torpeza premeditada, como el querer prescindir del amaneramiento propio de quien tanto sabe para reflejar tan sólo la impresión que da el natural, es decir, prescindir de la calidad de la pintura y de la pintura misma en lo posible, y aspirar a la espiritualización de las imágenes humanas para darnos la sensación de que sienten, hablan y piensan; en una palabra, de que viven.

Este esfuerzo de Goya a la altura de la vida en que se encontraba,

es realmente maravilloso. No es fácil que él pensara que aquella manera de interpretar el natural iba a ser uno de los puntos de arranque de una escuela que llenaría cincuenta años de la historia del Arte con el nombre de naturalismo, impresionismo o como quiera llamársela, y con sus extravíos y sus exageraciones será, no obstante, como tendencia, lo único nuevo, original e interesante que dejan a la posteridad los pintores de la segunda mitad del siglo XIX.

Y todas esas cualidades de verdad y de vida que tanto persiguieron los pintores que pudieran llamarse *fin de siécle*, las encontramos en las obras de la última época de Goya, muchos años antes que en ningunas otras.

No sé si este retrato de Muguiro está pintado valiéndose de una potente lupa, como se ha dicho, cosa explicable a causa de la poca vista que le quedaba al octogenario pintor. Sólo sé que revela un esfuerzo supremo y representa una personalidad manifiesta y completa. En una ocasión dijo Goya que Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza fueron sus únicos maestros. La influencia que se deja sentir en su arte, ha sido uno de los puntos más especialmente tratados en este trabajo. Acerca de lo que Goya aprendiera de Rembrandt, creo que debe de reducirse a la obra grabada; como pintor puede decirse que casi no le conoció. Pero su maestra, la Naturaleza, continuó inspirándole hasta el último instante. Muéstralo bien a las claras esta obra, este retrato que es un último esfuerzo por lograr un más allá, un «aun aprendo» cuando parece que lo sabía todo. Una inscripción de letra grande en el retrato de Muguiro dice: «Dn. Juan de Muguiro por su amigo Goya a los 81 años, en Burdeos, Mayo de 1827». No creo que necesite comentarios.

En las últimas cartas de Goya a su hijo, habla de asuntos de dinero. Temía vivir noventa y nueve años como Tiziano, y deseaba reunir su pequeña fortuna y enterar a su hijo Javier de aquellos extremos. Muguiro, Goicoechea y Galos eran sus consejeros y hombres de confianza.

Javier anunció a su padre la ida a Burdeos y probablemente en contestación a esto escribió Goya de puño y letra:

Qdo. Javier: No te puedo decir mas qe. de tanta alegria me he puesto un poco indispuesto y estoy en la cama. Dios quiera qe. et

bea venir a buscarlos para qe. sea mi gusto completo. a Dios tu Pe. Fco.»

Esta carta que se halló entre los papeles que fueron de don Valentín Carderera, y que hoy se conserva en el Museo del Prado, lleva una nota al pie, de Mariano Goya, el nieto del pintor, que dice: «Ultimos renglones que escribió el abuelo.»

El 16 de Abril de 1828, pocos días después de la llegada de su hijo, moría Goya en Burdeos.

Goya no dejó escuela. Los pocos discípulos que tuvo, entre los que fueron los más significados Esteve y Juliá, fueron más bien sus colaboradores que sus discípulos. Ni dejó escuela, ni continuadores. En España, tan sólo Alenza, pareció impresionarle la obra de Goya y la recordó en algunas ocasiones. Años más tarde, Eugenio Lucas, que no conoció siquiera a Goya, hizo multitud de obras, que, más que inspiradas en su arte, deben de considerarse imitaciones. Pero ni Alenza ni Lucas fueron otra cosa que artistas aislados que produjeron con gran independencia de las corrientes y preferencias artísticas de su tiempo.

La influencia de Goya es más amplia y su campo más extenso que el que pudieran haber formado unos cuantos discípulos a su muerte.

Un grupo de jóvenes independientes, en general franceses, quiso romper, allá por el año de 1860, en París, centro de la cultura artística, con la pintura convencional y falsa que se producía en el mundo entero. Se apasionaron especialmente por las obras de Corot y de Courbet que eran los artistas que representaban en aquel tiempo la innovación de inspirar su arte en la observación directa de la naturaleza y de la vida. Aquel grupo de jóvenes que, aun sin fama se llamaban Pissarro, Renoir, Mlle. Morisot, Cézanne, Monet, Degas, fueron rechazados por la opinión y por la crítica. Ellos insistieron; alguien entonces comenzó a celebrarlos, pero fueron nuevamente rechazados en exposiciones y concursos por los miembros del Instituto, los pintores famosos, los artistas veteranos, la escuela de Roma, los literatos de moda y el público en general que continuaba

sometido a la tradición. En aquel instante, año de 1865, aparecía Manet, rompiendo de lleno con las que se consideraban reglas esenciales del Arte, en sus dos obras, *Almuerzo campestre* y *La Olimpia.*

La animadversión que Manet suscitó, las críticas, las caricaturas, etcétera, que sus originalidades inspiraron, le dieron rápidamente una inmensa notoriedad y él supo aprovecharla para reunir en torno suyo la juventud rebelde y aparecer como el representante de la tendencia innovadora.

No es del caso hacer la historia de estos pintores, pero sí es el momento de preguntarse el origen, el antecedente histórico que aquel movimiento tenía. Manet demostró preferencias por Frans Hals, Rembrandt, Tintoretto y Velázquez, por cuanto que así lo declaraba y lo demostró copiando sus obras en el Louvre. En el mismo año que rechazaban su *Olimpia*, en París, Manet vino a Madrid e hizo público su entusiasmo por el Greco, Velázquez y Goya. De esta época y de los años siguientes data la multitud de obras con asuntos españoles que Manet pintara. La inspiración directa, la influencia que en Manet, en sus continuadores y en todo aquel movimiento tuvieron los maestros antiguos españoles, es tan evidente como conocida. Y esta influencia no estriba precisamente en algo tan externo como que Manet, al pintar su *Olimpia*, se inspirara en *La Maja desnuda*, cosa que, además, no es cierta, pues *La Maja* obedece a tendencias anteriores que en nada preocupaban a Manet; *La Maja* es muy siglo XVIII, como decimos ahora, y Manet es totalmente siglo XIX; son dos cuadros de asunto análogo y nada más. La influencia es muy otra y hay que buscarla en ciertas cualidades de las obras del Greco, en casi todo el arte de Velázquez y en las obras de la última época de Goya, obras resumen y síntesis de los tres grandes maestros españoles. Desde esa época y desde ese momento adquiere el Arte español la importancia que hoy tiene. No es razón de moda ni su gloria podrá ser pasajera. Si tardó en consagrarse fué porque permaneció largo tiempo oculto en esa patria nuestra, admirable, pero extraña de carácter, en que no sé si por desidia, por desconfianza en sí misma una veces, por vanidad otras, ni avaloramos lo que tenemos, ni queremos creer en nosotros mismos. Tras de aquellos pintores extranjeros que tanta inspiración encontraron en nuestro

Arte antiguo, vinieron los historiadores y los críticos que lo hicieron famoso y le dieron renombre universal. Dios se lo pague. Pero sus trabajos acerca del Arte español tienen un cierto carácter de descubrimiento que a veces resulta, aun sin intención de parte de sus autores, humillante para nosotros. Felizmente aquellos tiempos van pasando, y hoy ya son españoles en general los que en español y en otros idiomas gozan de mayor autoridad como historiadores, críticos y eruditos de nuestro pasado. No pocas de sus obras indiscutibles y consagradas, son famosas.

Este libro mío, sencillo y compuesto de prisa en el año de 1915, no aspira a tanto. Es tan sólo un trabajo sincero, dedicado a un genio español, en estos momentos bélicos de exaltaciones nacionales y que, a falta de otro mejor servicio, ofrezco a mi país, en los instantes en que los hombres de mi generación, en medio mundo, están dispuestos a ofrecer la vida por el suyo.

GOYA

Composiciones, figuras y grabados.

De aquí a unos años, mañana, hará un siglo que Goya desapareció del mundo de los vivos. La influencia inmediata que su arte dejara sentir en varios artistas y el entusiasmo de algunos aficionados, no fueron suficientes para consagrarle y darle puesto entre los contados genios de la Pintura. Al propio tiempo se relacionó su vida con multitud de leyendas y anécdotas que, hábilmente aprovechadas por escritores de más despreocupación que ingenio, nos presentan una figura del pintor llena de errores y falsedades. Por el contrario, cuando más tarde se escriba acerca de Goya, se habrán olvidado las referencias y leyendas, y se hablará de él según el dato histórico y el documento frío, tratando de evocar una figura separada por el abismo de los siglos. Hoy, en cambio, la vemos a esa distancia en que todo lo trascendental parece que deja de ser de una época y abandona la actualidad fugaz y pasajera para entrar en los dominios de la consagración. Aún no se perdieron las referencias y las tradiciones, pero los años transcurridos hacen que no sean difíciles de depurar; simultáneamente va surgiendo la historia, que sólo es tal por razón de tiempo, y las noticias, que aún parecen tener cierta vida, pues se relacionan con lo que como testimonio directo oimos en nuestra niñez contar a nuestros viejos. Por eso parece que lo que en estos años se ha publicado acerca de aquel pintor, es más justo y más sereno que lo que de él se contó cercano a sus días. Es también razonado pensar que servirá más adelante para los que, amantes del Arte español, admiren y comprendan en Goya su personalidad y su grandeza, y al evocarle encuentren, en las publica-

ciones de hoy, referencias que casi son testimonios y datos que ya son documentos.

Del nacimiento y primeros años de Goya ya quedó estudiado en mi conferencia «Goya pintor de retratos», pasemos ahora al Goya autor de composiciones.

Después de varios trabajos realizados por Goya en Zaragoza, destinados al Pilar y al Monasterio de Aula Dei, el pintor volvió a la Corte donde por vez primera intervino en obras del mayor empeño.

Sigámosle según sus propias cartas.

Regresó de Zaragoza en el mes de Junio de 1781. Con fecha 25 de Julio de este año, dirigió una carta a Zapater en la que refiere a su amigo, entre otras cosas, lo satisfecho que se halla por haber determinado el Rey que se hicieran varios cuadros importantes con destino a la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, y que éstos habían de ser pintados, y en competencia, por artistas de los más notables, siendo el propio Goya uno de los designados para concurrir a este que pudiéramos llamar certamen de maestros. Goya comprendió que era la ocasión de hacer un esfuerzo y de mostrar las cualidades tan salientes que él justamente creía poseer y había empezado ya a lucir; pero aún su nombre no era famoso, y desde luego como autoridad y prestigio no podía competir con el de los otros pintores que habían recibido encargos para la nueva iglesia, cuya inauguración sería un acontecimiento en Madrid.

Comenzó Goya con ardor el trabajo para su cuadro. En 20 de Octubre dice:

«Trabajo en el borrón de San Francisco.»

Y poco después:

«Aora vendrá la Corte y beremos como parecen los borrones de los quadros de S. n Fran.co.»

La esperanza sostenía al animoso artista, puesto que escribía al año siguiente, en 1784:

«Para S. Franco. se ban a descubrir los quadros de su Iglesia abra mucha bulla porqe. ya empieza desde aora, alla se bera como salimos.»

Los cuadros de San Francisco, seis de los siete encargados, entre ellos, naturalmente, el de Goya, que fueron los que llegaron a realizarse, una vez colocados, quedaron cubiertos hasta Noviembre de 1784. Entonces escribió Goya a su amigo:

«Ya se han descubierto todos y no te quiero decir mas sino que se empieza a hablar ya bastante y que será mucho mejor que empeceis a saber por otros la Justicia que se ace pues asta qe. el Rey baya, y se aseguren bien las boces que corren, no te escribiré con indibidualidad lo qe. ay en el asunto, pues me acuerdo mucho de tu Jaco cuando beniamos de Cogullada qe. acias que otros dijesen lo qe. tu abias de decir.»

En 4 de Diciembre escribía, siempre acerca del mismo asunto:

«Aora estamos en la bulla de los quadros de Sn. Franco. y siempre gracias a Dios ban las boces siguiendo como empezaron: el miercoles ba el Rey ya te diré lo qe. aya.»

El día 11 del mismo mes decía:

«Es cierto que he tenido fortuna para el concepto de inteligentes y para todo e publico con el quadro de S.n Fran.co pues todos estan por mi sin ninguna disputa, pero asta de aora nada se de lo qe. debia resultar por arriba, beremos en bolber el Rey de la Jornadilla, ya te lo participaré todo por menor, a Dios tuyo y retuyo.»

Comprendía Goya la importancia que tendría la aprobación y el favor real, y sabía bien que en aquellos años era indispensable a los artistas la sombra del trono y la protección de la Grandeza, y por todo ello no estuvo tranquilo hasta el año siguiente, el de 1785, en que el Rey y la Corte confirmaron con su fallo el juicio

favorable del público y de los inteligentes, referentes al lienzo de nuestro pintor.

Este enorme cuadro de San Bernardino de Sena predicando a Don Alfonso de Aragón, tiene menos importancia artística que la que le corresponde por lo que significa para la historia y biografía de su autor. Cierto es que representa un gran esfuerzo, pero ello no es bastante para avalorarla como obra de importancia excepcional. Goya aspiró a hacer una obra original y lo consiguió a medias; lo consiguió en el ambiente y en la fuerza de ciertos trozos; pero el conjunto del cuadro, que entonces pareció de gran novedad y que representaba un Arte progresivo, lo apreciamos hoy, después de conocer las obras de la mejor época de su autor, como obra vulgar y de interés secundario. Representó al Santo elevado en un pequeño montículo y en pie, predicando a Don Alfonso IV, que a la izquierda, prosternado, ciñendo su corona y rodeado de su Corte, escucha las santas palabras. Los caballeros de primer término visten asimismo pomposamente, pero, como el Rey, es todo aquello de guadarropía barata, no exenta de ciertas pretensiones. Son figuras fuertes, las cabezas están bien aisladamente y todo determina un primer término poco simpático, pero robusto de ejecución. El fondo es de mejor efecto: la serie de cabezas de segundo término a la izquierda y los árboles y el Cielo, es todo ello fino y recuerda la luminosidad de los cartones para los tapices y de los cuadros pequeños que en estos mismos años pintara Goya. En la disposición de las masas, en la simplificación y en el resolver tanto barulllo del modo más sencillo posible, logrando una resultante sobria y fina, se advierte que continuaba Goya recordando ciertas obras de Tiépolo de otro carácter, pero en las que se encuentran las mismas cualidades.

Pienso que el éxito que alcanzó el pintor con este San Bernardino de Sena, fué más bien debido al entusiasmo que produjeran otras obras de Goya, y los retratos que para esta fecha ya había pintado, que no admitían comparación de ninguna especie con los que ejecutaban los demás pintores de su tiempo; y los aficionados y personas de valimiento aprovecharon la ocasión del certamen de San Francisco el Grande para demostrar su entusiasmo al nuevo pintor.



Alternaba en esta época la ejecución de obras, en general decorativas y de carácter religioso, con otras totalmente diferentes, y entre éstas componen el principal conjunto los 45 lienzos destinados a servir de modelos en la Real Fábrica de Tapices. Recordemos una como tipo de los primeros, ya que no podemos entrar en la descripción y análisis de la serie. Sea el tan pintoresco de *Las lavanderas*.

Aunque él protestara y renegara de este trabajo en cierto modo monótono, y a pesar de los disgustos que le proporcionó, tanto por las censuras que le dirigieron en un principio, cuanto por lo medianamente que se tejían las reproducciones, débese reconocer que esta labor, ejercitada con ligereza y prontitud, estaba conforme con la índole de su temperamento, y que esta serie de cuadros, a la que dedicó no escasa parte de su actividad durante quince años de su vida, los de su verdadera formación como pintor, fué provechosa para el desarrollo de sus maravillosas facultades.

Desde la primera de estas obras se diferencia el pintor, en el dibujo, el color y la intención, de todo lo que se pintaba en aquel tiempo en España. Fué desde luego acertada la elección de los asuntos, escenas populares, todas llenas de vida, de alegría y de ambiente. Se aprecia, en estas escenas, que pintaba lo que veía, impresionado directamente por el natural, y ante el natural pensadas y sentidas, y expresadas después sinceramente sin prejuicio alguno. En ellas se manifiesta tan ostensible la impresionabilidad de Goya, que hasta se puede señalar por su asunto la estación del año en que están realizadas: en la primavera, meriendas, bailes y juegos en el campo; en el verano, las eras, las mozas de cántaro, las escenas a orillas del agua; en el otoño, la vendimia, la feria de San Mateo; en el invierno, la nevada, los pobres. Y, en efecto, las fechas y épocas del año en que cada obra se pintó nos son conocidas, y nos confirman en esta apreciación. En casi todas, a más del aspecto pintoresco, apropiado al fin decorativo a que se destinaban, se aprecia asimismo que están llenas de intención, pero de una intención sencilla y sin complejidades: no anuncia todavía al Goya de años después; estas escenas, aun las más intencionadas, no van más allá de lo que el gracejo, la chispa y lo picaresco fácilmente explicable consienten. No hay en ellas nada de fundamental ni aspiran a ser obras de trascendencia.

Los cuadros descriptivos de la vida popular y las fiestas campestres, eran, con arreglo a los modelos tradicionales del siglo XVIII, los asuntos preferidos para los tapices. José del Castillo y Ramón Bayeu habían ya realizado motivos de este género. Al propio tiempo era difícil, por no decir imposible, prescindir en absoluto de la influencia francesa; pero Goya supo dotar sus escenas de un casticismo tan sencillo, sobrio y natural, donde se reflejan tan sinceramente las costumbres nacionales, que nos habla en español, y diferencia esta serie de obras de todos aquellos cuadros franceses, representación de escenas al aire libre, tan en boga por aquella época, y con los que no tiene otra semejanza que la analogía de los asuntos. Ese fué, a mi juicio, el primer acierto del pintor.

La colección de 45 cartones para tapices, verdaderos cuadros, que comenzó Goya cuando contaba treinta años y que no terminó hasta que no había cumplido los cuarenta y cinco, la estimo, como he dicho, de interés primordial para poder estudiar en ella la formación y desarrollo del arte tan singular de este maestro.

El lienzo usado por Goya en este período es generalmente una tela de hilo poco gruesa, pero de grano bastante marcado. Alguna vez, por excepción, utilizaba la tela de mantel. En algunos se aprecian las costuras de que tenía que valerse, pues rara vez se conseguían entonces telas de las dimensiones necesarias para los cuadros grandes. Comenzaba la preparación de las telas, dándoles una mano de agua de cola, con objeto de unir el tejido y tapar la trama, los poros de la tela. Después de esta mano de agua de cola, daba otra, coloreada ésta ya, al temple. Y, por último, sobre esta preparación daba una última mano al óleo, bastante gruesa, con objeto de que cubriera en absoluto el grano de la tela y conseguir así una superficie completamente lisa sobre la que poder pintar.

El color que empleaba, lo mismo en la primera preparación al temple que en la última al óleo, era idéntico: una tierra roja, el color llamado tierra de Sevilla, mezclado con blanco, y que da un tono de ladrillo, de tierra roja cocida, sin mezclar nunca más colores y sin que se aprecie en ese tono rojizo ni el bermellón ni el carmín. Puede observarse que ese color de la preparación, siempre el mismo, lo va cambiando de tono, va graduándolo y haciéndolo cada vez

más claro. Esta preparación de telas para pintar, hecha por Goya, o dirigida por él, era excelente para lograr las finezas y transparencias, pero no es muy duradera, al menos cuando se hace de prisa, como sin duda lo fué en estas obras, y es causa de que la conservación de estos cartones para tapices no sea tan buena como debiera. La primera mano, de agua de cola, fué escasa en algunas ocasiones, y a ello se debe el que la segunda preparación coloreada haya traspasado el lienzo, dejando insuficientemente preparada la superficie en que se pintó. Además, al pintar, no parece que estuviera bastante seca la preparación al óleo, pues cuando después se ha desprendido, y se sigue desprendiendo un trozo de color, no se va sólo, sino que también arrastra y salta con él la preparación, demostrando que la causa del desprendimiento es la preparación y no la pintura. Esta circunstancia complica no poco la restauración de dichos trozos. Parece, en fin, que estas obras, pintadas de prisa y preparadas con precipitación, fueron hechas para servir un encargo y rápidamente, pero no que el autor las destinara a la admiración y estudio de la posteridad.

Estudiemos la especialísima técnica de *La gallina ciega.* (1) Desde luego se observa en ella lo mucho que se ha servido el pintor del tono del fondo para diferentes trozos. Expliquémonos: el tono del fondo, fino y en cierto modo neutro, lo utiliza el artista para que, cubierto tan sólo con veladuras ligeras, le pueda servir como fondo de tono (no encuentro mejor expresión) en varias partes del lienzo de colores diversos. Fijémonos en la falda de la figura de la maja que representa de frente, en la extrema izquierda de la composición. En esa falda no hay más que veladuras ligerísimas que transparentan el tono del fondo, igual éste, pero que toma distintos matices según el color de la veladura; y especialmente en la parte de la derecha, donde mejor puede observarse, sólo se aprecia una tinta gris clara y sobre ella los adornos de azul cobalto, armonizado y fundido siempre con el tono del fondo. Esto tan fino y tan sencillo, en que no entran sino tres elementos: el fondo, ya puesto, la tinta gris y los toques de cobalto, está conseguido seguramente en

(1) Reproducida en la Conferencia «Las majas de Goya».

unos cuantos minutos, y da no obstante la sensación de Arte acabado. Tanta presteza sólo pudo lograrse gracias al aprovechamiento del tono del fondo, que, repito, es el gran acierto y el elemento que resolvió la presteza de la ejecución. Igual observación puede hacerse en otros trozos.

Estos detalles de apariencia insignificante los estimo fundamentales para lograr la ligereza de técina y la presteza en el hacer que demuestran estas obras. Para copiarlas con acierto no comprendo que pueda seguirse otro procedimiento que el empleado por Goya, y que tan claramente se adivina estudiándolas. Sin valerse del tono del fondo, sin preparar telas de color análogo, que después no se han de cubrir sino a medias para que resuelvan la fusión de los colores y atenúe las durezas, y para lograr las transparencias que allı se ven, no creo que se puedan hacer copias fieles de estas obras, aunque el copista posea una paleta riquísima. Aquello no es cuestión de color; es cuestión de transparencia, de gracia..., y de arte.

Los colores que usó Goya en esta serie de obras, aun cuando no muy varios, no debieron de ser pocos. Conocemos su paleta, que él mismo reprodujo en su gracioso autorretrato que posee hoy en su colección el Conde de Villagonzalo, y que precisamente es de los años de los últimos tapices. En aquella paleta vemos diez colores, colocados desde el blanco, siguiendo por los ocres claros, a los verdes, azules, para terminar con los colores más obscuros, y destacando el bermellón, que ocupa el primer lugar a la derecha del blanco. Corresponde, en efecto, y perfectamente, esa paleta a las coloraciones de estos cuadros. Sobre todo en los últimos comienzan a dominar ya los rojos, hechos casi siempre con bermellón; el carmín lo usa poquísimo. Los obscuros están hechos con negro de hueso, y prescinde, al parecer, del asfalto, color que hubiera ennegrecido estas obras. Los verdes son a menudo fríos, es cierto, pero han debido de ser así siempre; no parece que han cambiado; tan sólo han amarilleado a causa de los barnices, como consiguientemente ha sucedido con todos los demás colores o tonalidades claras. De azules, muestra preferencia por el cobalto, con el que hace los azules obscuros o claros: todo es cuestión de más o menos blanco; pero el azul componente es siempre el mismo, incluso en los cielos finísimos. El azul Prusia

no creo verlo en parte alguna. En una palabra, estos cartones están pintados sencillamente y con una paleta sobria, de no muchos colores.

En los años inmediatos al de 1790 comienza titubeando; produce obras, algunas muy débiles, y después de pasos atrás que recuerdan otras anteriores y algunos ensayos infructuosos, se orienta de modo decidido en busca de un Arte sencillo y sintético, y, sobre todo y más que nada, de un colorido claro y gris.

Esta disposición y grado de intensidad de los diversos colores de sus pinturas no es absolutamente original en Goya; algo nos recuerda, la encontramos ya en paletas de épocas anteriores. Los que la emplearon perseguían diferentes ideales de los que animaran a nuestro pintor; pero al llegar a su última expresión, a la expresión por medio de los colores, vocablos de la Pintura, y a las armonías, lenguaje del Arte pictórico, coincidieron, y, por tanto, Goya es la prosecución de la tendencia indicada.

En efecto, la gama de grises tan fina, las armonías de grises y plata, el uso de ciertos carmines y de violetas que por vez primera se encuentran en obras del Greco y que atisbados por Velázquez y empleados asimismo por él, determinan la más trascendental de sus cualidades, son precisamente los que volvemos a encontrar en Goya. Velázquez comprendió que lo mismo la gran escuela italiana, que las escuelas del Norte adolecían de un convencionalismo en el color, y lejos de seguirlas, huyendo de una paleta exuberante y dotado él de un órgano visual de primera fuerza, estudió en el natural, y con su propia observación, y una sinceridad y sencillez supremas, no empleó más que los colores necesarios para obtener las gradaciones que a nuestros ojos presenta la Naturaleza y las armonías que la realidad nos ofrece, tendiendo él, por temperamento y preferencia, a aquélla en que están combinados todos los matices del gris.

Goya, fuera por estudio, fuera por instinto—es lo probable que ambas causas influyeran en él—, consiguió en estos años, y valiéndose de técnica semejante, su modo peculiar de expresión, y llegó a poseerle y dominarle por completo en el año de 1794, en el que tengo razones para creer que están pintados dos retratos singularísimos: uno, el de la marquesa de Solana, y otro, el tan conocido de

Bayeu, producciones selectísimas y obras tipo de una importancia capital en la historia y el desarrollo de la Pintura, de los que me he ocupado ya al tratar de Goya, pintor de retratos, en la Conferencia del año 1915, como del retrato del hijo de Goya.

La continuación constante de la nota gris hubiera sido monótona. Lograda esta coloración tan en consonancia con el temperamento de Goya y la tradición española, el artista se lanzó a coloraciones más ricas y atrevidas que determinan su época de plenitud de la cual vamos a ver algunos ejemplares, pasando por alto, los retratos de la Duquesa de Alba y la magna obra decorativa de San Antonio de la Florida, de los que en otra ocasión ya me ocupé en Bilbao, y no es cosa de venir a repetir lo ya dicho.

Veamos en cambio, otro inédito, el del Duque de Alba, esposo de la famosa Duquesa.

Este retrato debe calcularse pintado por los mismos años. Lo representa Goya en pie, de cuerpo entero, apoyado en un clavicordio sobre el cual tiene el sombrero y un violín. Tiene abierto en sus manos un cuaderno de música en que se lee «Cuatro conciertos, con acompañamiento, de Haydn». Este duque de Alba consorte, se nos presenta como un hombre de tipo señoril fino, apasionado por la música, pero poco interesante.

Más sugestivo es otro retrato de esta familia de Villafranca, asimismo inédito. Representa a Doña María Tomasa, pintora de afición. Está sentada, de cuerpo entero, con el pincel en la mano derecha y el tiento en la izquierda, contemplando su obra, un lienzo en que aparece el retrato de su esposo. Las tonalidades del cuadro son calientes; viste la dama traje blanco con oros y se destaca sobre fondo obscuro, combinado con rojos y carmines. La cabeza de expresión muy viva, el traje, la valentía del colorido, la originalidad de la composición, todo en fin, hace de este retrato una obra muy importante.

A fines del año 1799, recibía Goya la siguiente orden:

«Queriendo S. M. premiar el distinguido mérito de Vd. y dar en su persona un testimonio que sirva de estímulo a todos los profeso-







[illegible]

[illegible]

res, de cuanto aprecia el talento y su conocimiento en el noble arte de la Pintura, se ha servido nombrarle su primer Pintor de Cámara, con el sueldo anual de 50.000 rs.

Dios guarde a V. muchos años.—San Lorenzo, 31 Octubre de 1799».

Una voluntad firme y tenaz, y una labor constante al servicio de un talento poderoso, habían hecho de aquel niño que naciera cincuenta y tres años antes de una familia de labriegos en el pueblo de Fuendetodos, el pintor más consagrado de España. El contento de Goya y su emoción y su agradecimiento se reflejaban en la carta con que daba la noticia a su ya viejo amigo Zapater para que la divulgara en Zaragoza.

«Te ofrezco todo cuanto esta orden expresa y quiero que en mi nombre lo agas en tu casa y a todos los amigos sin olvidar a los de la calle de la Sarten: no tengo mas tiempo a Dios. Los reyes estan locos con tu amigo

Goys.»

Y Goya estaba loco de contento, según se deduce de su sencilla y espontánea carta.

La obra más fundamental que pintara para la Corte es *La familia de Carlos IV*.

Ocupan el centro del cuadro Carlos IV y María Luisa, llevando ésta de la mano izquierda al niño D. Francisco de Paula Antonio y abrazando con su brazo derecho a la infanta María Isabel. A la izquierda del lienzo forman grupo el primogénito Fernando, príncipe de Asturias, en primer término, con su hermano Carlos María Isidro, detrás de él; Antonia, que casó con el Príncipe dos años después, y más al fondo María Josefa de Borbón, hermana mayor de Carlos IV. A la derecha de la composición hay un matrimonio joven, compuesto del príncipe Luis de Parma, después rey de Etruria, y su esposa María Luisa, con una niña de pecho en los brazos; y entre este grupo y la figura del Rey, asoman sus cabezas el infante D. Antonio, hermano de Carlos IV, y la infanta Carlota Joaquina. El pintor de Cámara se le representa, allá en el fondo, ante un gran

lienzo, no me atreveré a decir que pintando, y mucho menos esta escena, pues la ve de espaldas, y además, en el rincón en que ha ido a meterse, no hay luz alguna para poder pintar.

La descripción de este grupo de familia y el nombre de cada uno de los personajes representados, llega a nosotros fijada por D. Pedro de Madrazo. Ultimamente D. Joaquín Ezquerra del Bayo ha publicado un discreto artículo, según el cual habría que rectificar algo; pero no es esta ocasión para plantear la controversia.

La familia de Carlos IV es una obra singularísima, esencialmente pintoresca y de las más capitales que ha producido la Pintura en España y en todas partes. Revela el esfuerzo de un artista colosal en su momento justo de madurez y plenitud y es el resumen, la síntesis y el arquetipo de toda una producción. ¿Qué secreto poder tiene este cuadro que atrae y fascina, seduce y encanta? No será ciertamente por la composición que, a fuerza de natural y sencilla, resulta, con todas aquellas figuras en pie y casi en fila, una serie de líneas verticales monótona e infeliz. Algunos deslices en el dibujo, como las piernas amorcilladas del heredero del Trono, hubieran sido fáciles de remediar. Pero estas deficiencias tienen poca importancia y son explicables. El artista obsesionado por lograr un colorido verdad, natural, brillante, y un efecto de conjunto, no ha reparado ni querido pensar en otra cosa que en conseguir su propósito. Todos los colores de la paleta tienen su representación en este lienzo, cosa que se explica por aquellos trajes de Corte tan vistosos: el tisú y las sedas, las cenefas de bordado sobre felpa, las bandas, las casacas, calzones y chupas de color de pasa, azul, rojo y el bermellón del traje y calzones del infantito D. Francisco de Paula, centrando y dominando y dando valor a tanto color y a tanto tono, componen el conjunto más rico que haya salido de paleta alguna. Y no bastando el color de los trajes, había de estar todo ello salpimentado con picantes cuyo papel representa aquí el tisú de oro, la plata, los collares de pedrería, los joyeles, los espadines con puños de marcasita o de acero y las placas, muchas placas con diamantes y otras piedras preciosas. Y todo brillando a una luz que, viniendo de la izquierda, ilumina de lleno las cabezas y los bustos de las figuras que están en este lado y declina diagonalmente hasta los pies del grupo central,

bañando por igual el resto del primer término. Y esa luz relaciona tanta figura y tanto color, con justeza tanta, que, situando cada cosa en su término, da exacta la sensación del ambiente y la vida. El dominio del Arte de la Pintura que esta obra representa es, tal vez, lo que más se admira en ella, en la cual, en unos días de trabajo, se ha mostrado todo el saber logrado en cincuenta y tantos años de labor y esfuerzos constantes. La interpretación de esta pintura es completamente libre y original; nada recuerda ni a nada se parece. En su conjunto está hecha de primeras, si bien con un aliento y nerviosidad que deja traslucir fácilmente. Es la verdad misma trasladada de la Naturaleza al lienzo, sin fórmulas ni preocupaciones y puesta allí con pincel, con espátula, con el dedo, con los nervios y con el alma..., y con una espontaneidad que encanta, porque algo tiene de infantil, y asombra en su conjunto por lo mucho que tiene de genial.

La impresión que las obras de Goya, y especialmente esta de *La familia de Carlos IV*, produjeron a Mariano Fortuny, el más saliente de los pintores españoles de su época, fué grande. Cuando llegó Fortuny a Madrid, allá por el año 1867, traíale especialmente el deseo de estudiar las obras de los grandes maestros españoles y de copiar algunas de Velázquez. Preparó un lienzo para copiar *Los Borrachos*. D. Federico de Madrazo, director a la sazón del Museo, para facilitar al joven catalán, ya famoso en el mundo del Arte, la realización de su copia en las mejores condiciones de luz, llevó el original de Velázquez a la sala que hoy se ha dedicado a las obras de Ribera, donde colgado en el centro de uno de sus muros se encontraba entonces el lienzo de *La familia de Carlos IV*. Fortuny vió y comparó, estudió y comprendió el partido más grande que, dadas sus condiciones de colorista, podría sacar de copiar a Goya. De aquel entonces data el grupo que hiciera, copia modelo, cuya fama hizo desfilar por el Museo del Prado a todos los pintores de Madrid de aquel entonces, del grupo central de este cuadro y que hoy conserva en su escogida colección el conde de Pradére en París. Como Goya copiara a Velázquez ochenta años antes, Fortuny copiaba después a Goya; el nexo entre las figuras más grandes de cada época en la Pintura española continuaba siempre latente para su mayor esplendor.

El entusiasmo que en Fortuny despertara el arte de Goya, perduró, y cuando años después, pintor de moda y famoso en París, pudo imponerse a los *marchands*, les indicó la conveniencia de comprar y exhibir algunas obras de Goya. Goupil compró un retrato, pero lo tuvo muchos años sin poder venderlo convenientemente. No habían aun llegado los años aquellos, ya felizmente presentes, que Quintana predijera, diciendo:

....Si, vendrá un día,
Vendrá también, ¡Oh Goya! en que a tu nombre
El extranjero estático se incline.
Yo te lo juro: la dichosa audacia
De tu ardiente pincel, la gallardía,
El hermoso ademán, la tierna gracia,
Esa brillante y mágica armonía
Con que en tus bellas tintas los colores
De las luces, del alba y del Oriente,
Se ostentan dulcemente vencedores,
Mandan la eternidad. ¡Oh! tú, extranjero,
Que abandonando los paternos lares
Para ver y admirar hiendes los mares,
Apresura gozoso tu camino
Y a España ven: dos siglos de ignorancia
Aún no apagaron el ardor divino
Que a Murillo y Velázquez encendía.
Con él Naturaleza ornó la frente
De Goya, y a su enérgica osadía
Otra vez ella sorprender se siente.

Los acontecimientos iban a dar motivo a Goya, a partir del año de 1808, para hacer ese Arte de observación directa, el más intenso y dramático, en el que podría desarrollar sus cualidades de pintor de fuerza y de espíritu, que él mismo echaba de menos en sus composiciones de años antes.

¿En qué años vivió Goya? ¿Qué causas determinaron el cambio brusco que la nación entera sufrió y que, observada con espíritu

vidente por el pintor, le sugirió aquella página de *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, y más tarde, con percepción maravillosa, supo llevar al lienzo y a las placas de cobre, escenas culminantes de lo que había acontecido? La sacudida despertó al país entero, y hombres como Goya no podían permanecer indiferentes e inactivos ante los sucesos, que venían preparándose años antes, y que se desarrollaron después vertiginosamente y en poco tiempo.

El reinado de Carlos IV fué un error político del principio al fin. El bienestar aparente de aquellos años era ficticio. La Corte vivía con una ostentación falsa. No faltaba riqueza nacional, pero oculta en gran parte y mal distribuída en el resto, sin empleo, atesorada en los cofres, temerosa del fisco, sin espíritu de vida; las masas eran pobres y carecían de medios para arribar a mejor suerte. Los empleos del Estado eran el objeto preferente de la codicia nacional, y descendiendo a las clases inferiores sujetaba a economías y privaciones a las familias, que consumían sus ahorros por dar a los hijos la carrera de legistas y teólogos, inundando los claustros y llenando el foro de abogados, escribanos y toda suerte de curiales y agentes de justicia, que caían sobre el peculio del Estado, aumentando la masa improductiva.

Y con ser tan grave la situación interior, era poco comparado con lo que en Europa acontecía, y de cuyas consecuencias antes o después estábamos amenazados de ser víctimas. La paz de Basilea de 1795, firmada en tiempo de Godoy, parecía que nos daba un respiro; pero no había orientación en nada, y especialmente en lo relativo a política internacional, e íbamos de éstos a aquéllos, tratando de estar bien con los unos y con los otros, y quedando mal con todos.

El pueblo español, que despertó súbitamente de su letargo al verse frente a la invasión, y que en pocos meses alcanzó un triunfo que envalentonó a toda Europa, permanecía, no obstante, confiado, sin ver el peligro hasta el momento preciso, y tan sólo se indignó cuando en 1805, como gran medida de gobierno, sin duda para regenerar a la patria y colocarla en estado de resistencia, se abolieron las corridas de toros y los novillos de muerte.

Esta era la situación de España en los años que Goya, en plena

crisis de su mentalidad, se disponía a hacer Arte de observación personal y de espíritu, que contrastara con sus composiciones del siglo XVIII.

En las obras de Goya de asuntos de la guerra, se encontrará, ante todo, una expresión de horror del feroz instinto, que se manifiesta patente y desnudo en esas luchas de pueblos contra pueblos. No vió la guerra a través del honor y de la gloria militar, del interés de la patria, ni del de la civilización; aspectos discutibles que cada uno interpreta después a su modo, seguro de su razón. Y así en sus composiciones ni trata de decidir nada, ni se muestra de este o de aquel partido. Es su obra más completa, en este género, la colección de ochenta estampas reunidas con el título de *Los desastres de la guerra* no hay que buscar más que lo que el título ofrece, y a no ser por ciertos trajes populares, uniformes u otros detalles, podrían referirse aquellas composiciones a cualquier guerra, y desde luego pueden aplicarse a todas, pues tan sólo se pone de relieve el instinto del mal desatado y el desenfreno de las malas pasiones. En ese sentido general y humano, ajeno a toda idea de raza, de país y de partido, estriba, a mi juicio, la fuerza de aquellas composiciones de Goya, su espíritu, su grandeza y su trascendencia filosófica.

Estos cuadros con asuntos de la guerra, concretos, terminantes, reproduciendo éste o aquél hecho, parece probable que no fueran de los años que median entre 1808 y 1812, sino de fines de éste, y de los siguientes, es decir, después de la marcha definitiva de los franceses.

Los dos cuadros más importantes que hizo de estos asuntos son los que guarda el Museo del Prado donde figuran respectivamente, con los títulos de *Episodios de la invasión francesa en* 1808, y *Escenas del 3 de Mayo de* 1808. El primero representa el instante en que el pueblo de Madrid inicia el levantamiento, acometiendo furioso en la Puerta del Sol a la caballería de Murat. La Puerta del Sol, estrecha e informe, era ya entonces el centro común donde



EPISODIO DEL DIA 2 DE MAYO DE 1808



LOS FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO DE 1808

MUSEO DEL PRADO

venían a confluir las calles más importantes de la ciudad. En ella se desarrolló el tercer episodio de la jornada, que con el ocurrido a las puertas de Palacio y la defensa del Parque de Artillería, componen lo más saliente de aquel día memorable. El pueblo acudió de los barrios y arrabales a la Puerta del Sol, y allí, durante dos horas, luchó con las multiplicadas fuerzas de caballería que mandaba el general Grouchy, comandante general de Madrid, en persona y los Fusileros de la Guardia, mandados por el coronel Friederichs, que llegados por la calle Mayor, estrecharon la defensa y decidieron la desigual contienda. Ese momento heroico, y de cierta inconsciencia, en que el pueblo, sin más armas que sus puñales y navajas, ni otra ayuda que su propio esfuerzo, acometió de lleno a las águilas imperiales, victoriosas de todos y dueñas entonces de media Europa, es el que Goya reprodujo en este cuadro, lleno de vida y de verdad, de ferocidad y de tragedia. Y pudo pintarlo y lo pintó con tan gran realismo, porque él presenció, sin duda, aquella escena desde los balcones de su casa, en la misma Puerta del Sol, número 9, cuarto segundo.

El fondo de este cuadro calculo que sea la parte de la Puerta del Sol comprendida entre la calle de Alcalá y carrera de San Jerónimo, y la Iglesia que allí se ve de frente, la del Buen Suceso, que avanzaba entre las dos calles bastante más que la línea de edificación actual, por cuanto que la fuente de la Mariblanca, situada delante de la iglesia, se encontraba en la línea de la calle de la Montera. Así, la esquina representada en la derecha del cuadro sería la de la calle de Carretas, donde precisamente en las inmediaciones de la Casa de Correos, allí situada, la lucha fué más empeñada y la resistencia más larga.

Esta escena pintada no tiene la adecuada disposición, la unidad que parece que ha de presidir en un cuadro de esta importancia, y refleja una impresión tan sólo de aquella lucha sin orden ni concierto, en que cada español obraba por sí, sin jefes ni disciplina, acometiendo al jinete que tenía más cerca para apoderarse de sus armas y seguir matando. Es esta una escena vista por el artista indudablemente, y en la que pudo hacer aquel Arte de observación que él echaba de menos años antes. Los grupos principales, delante de la masa de españoles que avanza con cuchillos y escopetas ce-

rrando el fondo, los componen: a la izquierda, un paisano acometiendo furiosamente a un mameluco, asestándole una puñalada mientras le sujeta el brazo armado y su caballo hocica, doblando ambas rodillas; a la derecha, mamelucos y jinetes franceses acuchillando al pueblo, y en primer término un mameluco derribado, al que un paisano le va a abrir el vientre con su cuchillo, mientras otro ataca al caballo. En el suelo vense cadáveres de españoles y franceses. En el cielo, en la parte más baja, a la derecha, hay una inscripción que dice en letras grandes: «2 de Mayo». Como quiera que esta inscripción está muy borrosa y no se aprecia sino viendo el cuadro de cerca y bien iluminado, no sé qué pensar: si es que bien el artista lo quiso dejar así, para que diera el efecto de una especie de visión, o si, por el contrario, aquellas letras estuvieron marcadas y, no haciéndole bien, las borró, tapándolas con el tono del cielo, pero no de modo tan completo que no las adivine un curioso de cien años después.

El segundo de estos cuadros, conocido vulgarmente por *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, es una de las obras de Arte más sensacionales e impresionantes que se han pintado en todos los tiempos. A la falta de unidad de acción del anterior, desordenado, sin punto central que relacione aquel barullo, opone éste un conjunto admirable y una composición perfecta, y no siendo mejor por trozos, pues su técnica es la misma, su efecto es muy superior, y a ello se debe su popularidad y su fama. Aquél del 2 de Mayo es una obra de vida y de impresión; este otro es, a pesar de su apariencia presta, una obra de reflexión y de pensamiento. La escena del 2 de Mayo, la vió Goya y la pintó como la vió; esta otra de *Los fusilamientos*, la sintió sin verla, y al pintarla creó la escena.

Representa este cuadro los fusilamientos de paisanos, a los que se había detenido en las calles aquel día, y que acuadrillados en diferentes puntos, fueron arcabuceados a las cuatro de la madrugada del día 3 de Mayo, después de un juicio atropellado y sumarísimo. El lugar que aquí se representa es la Montaña del Príncipe Pío, que con el Buen Retiro, las tapias de Jesús, el Prado y el Buen Suceso, fueron los parajes en que el número de fusilados fué mayor. Sirve de fondo al cuadro el cabezo de la Montaña del Príncipe Pío, desco-

llando a la derecha las construcciones en Madrid, que parece como un testigo mudo que se asoma a presenciar la desoladora escena. Los numerosos personajes que componen este cuadro forman dos grupos: el de la fusilería, alineado, uniforme, y el de las víctimas, revuelto, en desorden, rebosante de expresión y de pasiones, de odio y de vida, en medio de aquella escena de muerte. La disposición está admirablemente lograda, no obstante el distinto carácter de las dos partes del cuadro; la próxima víctima, de rodillas, con los brazos extendidos, atrae todo el interés del cuadro, determinando ese punto central necesario para la unidad y el buen conjunto de toda composición pictórica de este género.

Goya, al dar desarrollo plástico a esta escena histórica y concreta, creó una obra de un españolismo fundamental. En el grupo de los paisanos, en sus actitudes, en su rabia, en su desesperación, está reflejada la energía de la raza que fué vencida aquel día, pero que le sobraban alientos para defenderse en el de mañana y seguir viviendo. En cambio, y como contraste, los fusileros no expresan nada ni demuestran nacionalidad alguna; parece como que el pintor ha deseado no dejar con aquella escena una trascendencia que lleve al odio. Sus uniformes son convencionales, su aspecto lo menos humano posible, su expresión curiosísima; obsérvese que no miran donde tiran, miran al suelo; obran con el automatismo de una máquina; son como un símbolo, y no se quiso representar con ellos a los que fusilaron aquella noche, sino a los que fusilan, sean los que fueren, y en cualquier lugar y tiempo.

La iluminación de esta escena lóbrega—pasando por alto ciertas falsedades, como la de la luz que se refleja en las espaldas de los primeros soldados, y otras menos salientes—, los tonos neutros que dominan, el ambiente y la luz que irradia la linterna, componen el efecto total, completo y admirable. Y no pasó inadvertido este efecto a una artista de las más grandes, maestra sublime en la expresión de la nota trágica, Sarah Bernhardt, a quien sin duda al ver este cuadro la impresionó hondamente, por cuanto al montar en su teatro la escena final del drama *La Tosca*, se inspiró en el mismo efecto. En aquella escena que se desarrolla en la explanada del castillo de Santangelo, todo se presenta igual: el grupo de los soldados

aparece a la derecha, entre el parapeto y el muro de la poterna; Mario, fusilado, en tierra, viste calzones amarillos y camisa blanca, como la figura central del cuadro; en el último término asoma la ciudad de Roma por cima de las murallas, como la de Madrid por cima de las lomas, consiguiéndose en la escena el mismo efecto que creara Goya, en que, aparte la figura de la Tosca, dominan tan sólo el blanco, el amarillo y la sangre, e iluminados igualmente por una linterna semejante, colocada en el mismo sitio y en idéntica forma. Para casualidad sería demasiada tanta análoga circunstancia, y desde luego merece esta inspiración vivo elogio para la insigne trágica, que tan bien supo hallar modelo digno de ella y de su teatro.

La técnica de estos dos cuadros, muy típica de Goya en estos años en los lienzos grandes, merece ser examinada y nos revelará su evolución hacia un Arte más sencillo, más sintético, que el que usara en sus mejores tiempos del siglo XVIII. Usó en ellos tela de mantel de grandes dimensiones, entretejida, de dibujo menudo de cuadraditos, tela de moda entonces, llamada de juego de damas. Esta tela, como la que usara en obras anteriores (en los cartones para tapices nos ocupamos de aquélla), fué preparada por él, o al menos por él dirigida en su preparación, pues es muy particular y diferente de cuantas telas para pintar conocemos de aquellos años. En esa tela, después de la mano de cola imprescindible, el color usado para prepararla no se empleó al temple, como en obras anteriores, sin duda por haber observado el artista en el transcurso de los años, que las preparaciones al temple, necesariamente débiles, se desprenden a menudo cuando son después recubiertas con pasta de color; el temple tan sólo resiste veladuras o frotados ligeros. La preparación aquí usada parece al óleo, si bien fué dada con gran habilidad para que la superficie resultara sumamente lisa. Hoy que los procedimientos industriales han adelantado tanto y que es fácil lograr telas con preparación tan fina como se desee, no apreciamos en todo su valor lo hábil y acertado de las que Goya preparara o dirigiera en su preparación. Yo no conozco telas más finamente preparadas en aquellos años, que las suyas, y pienso que tal vez a eso se deba el cuarteado tan típico que hoy presentan sus cuadros, inconfundibles con las demás pinturas. El color empleado en esta pre-

paración es siempre el mismo, con base de tierra de Sevilla; pero más pálido, mezclado con más blanco, no ya que el empleado, por ejemplo, en los primeros cartones para tapices, sino también que el que usó en obras muy posteriores, como en los estudios para el grupo de familia de Carlos IV, pintados en 1800. Parece apreciarse que a más de la tierra de Sevilla y el blanco, que en su mezcla producen un rosa fino, hay aquí, por excepción, una cierta tonalidad dorada, que pudo conseguirse añadiendo una pequeña cantidad de ocre. Sobre ese fondo tan adecuado, ha seguido el procedimiento peculiar suyo en esta clase de obras grandes, que llamaremos ligeras y prestas en su ejecución, de aprovechar y valerse del tono del fondo para lograr transparencias y finezas imposibles de alcanzar de otro modo. Obsérvese a este propósito, por ejemplo, la figura de la mujer que aparece en el extremo izquierda, detrás de los cadáveres, del cuadro de *Los fusilamientos*, que está tan sólo realizada con un gris y el tono del fondo, que se transparenta en los trozos de cara y manos, y no obstante, da la sensación perfecta de lo que es y del lugar que ocupa. Y lo mismo obró, en cuanto a técnica, en diversos trozos de uno y otro cuadro.

Vese, pues, que es siempre su procedimiento, pero más simplificado aún, que en años anteriores, utilizando poco color, es decir, poca pasta de color, la menos posible, y puesta con pincelada larga y corrida. Así logra la notable transparencia y ambiente de estas composiciones; nada hay en ellas duro ni recortado; las edificaciones que aparecen en el cuadro de *Los fusilamientos*, están dibujadas con el pincel, sobre el tono del cielo cuando se hallaba a medio secar, mordiente, y dejando, por tanto, un surco, una huella que se funde con el cielo. Este cielo de noche, sin luna y sin estrellas, tan justo, y tan apr piado a la escena, está logrado, como todo, de manera sencilla, y en él paréceme que no han entrado más elementos que un azul intenso (probablemente cobalto obscuro) y un negro.

Esta simplificación de procedimiento tan marcada en su técnica va acompañada de una simplificación no menor de paleta; los tonos son más sencillos, los más neutros posibles, y no se ve en parte alguna de estas pinturas colores fuertes, tonos decididos, ni, mucho menos, agrios. Y sin embargo, allí están todos los colores necesarios,

verdes, bermellones, amarillos, una paleta varia, y sus correspondientes reflejos, y hasta se observan lo que pudiera llamarse atrevimientos de colorista.

En el cuadro de *Los fusilamientos*, sin duda para obtener mayor unidad y ambiente, a lo cual parece que está supeditado todo en esta ocasión, su paleta es aun más neutra y más reducida. No encuentro allí más colores que los ocres, las tierras, azul, carmín, y el blanco y el negro, sin olvidar el tono del fondo, que más o menos velado aparece por varias partes. Es esta obra, como técnica, de una simplificación suprema. No veo el bermellón por parte alguna: los tonos de la sangre, etc., están hechos con carmín. No veo tampoco el verde: el traje que viste el fraile que va a ser fusilado, parece hecho, para conseguir lo muy rebajado de aquel tono verde, con ocre y azul. No veo tampoco el amarillo: los calzones del hombre que abre los brazos, no creo que estén pintados con amarillo, sino tan sólo con ocre combinado con el tono del fondo. Y, naturalmente, no hay ni un blanco ni un negro puros en todo el lienzo, ni un color puro o decidido.

Existen otras obras, muchas éstas, de cuadros que pudiéramos llamar de género, en las que se aprecia una exaltación, una intensidad de pensamiento y una resolución lograda nervosamente, superior a las anteriores, y que se relaciona con estos años de la guerra y los inmediatamente posteriores. Sus asuntos asimismo guardan la más estrecha relación con el estado de ánimo que razonadamente hay que suponer en el autor en aquel período: escenas de fusilamientos, asesinatos, pestíferos, etc. De todas estas obras se puede tomar como tipo, la serie, la más importante que conozco, en propiedad del Marqués de la Romana. Consta de ocho pequeños cuadros, todos en lienzo. Veamos uno: *Hospital de pestíferos*. Tal vez el más importante de la serie. La disposición es semejante a la que Goya nos dió a conocer en cuadros análogos, como el de la *Casa de locos*. Es un interior abovedado y de gruesos muros, donde se halla encerrada varia gente, pereciendo de hambre y enfermedades. La escena es desoladora, y las figuras, a pesar de su tamaño pequeño, muy expresivas por sus actitudes y movimientos.



HOSPITAL DE PESTÍFEROS.
COLECCIÓN MARQUÉS DE LA ROMANA, MADRID.



SATURNO DEVORANDO A SUS HIJOS
MUSEO DEL PRADO.



UNA AGUADORA.
[illegible]

Con ser todo esto notable, el gran acierto del cuadro está en su iluminación: la luz entra tan sólo por el fondo, y su intensidad va perdiéndose conforme se aproxima al primer término; la impresión de la lobreguez de aquella escena, su ambiente y su perspectiva aérea son supremos, y demuestran un estudio del natural (aquello no pudo ser inventado ni hecho por recuerdo) y un dominio de técnica al que Goya no había llegado hasta estos años.

A esta época de la invasión, de la guerra y su cortejo de fusilamientos y pestes, seguida de la reacción que se inició en España, en que la horca y el garrote funcionaban sin descanso, con la indiferencia del pueblo, que después de tantas desdichas y crueldades presenciaba los espectáculos de sangre como cosa natural y corriente, corresponde aquella serie de obras de Goya que componían la decoración de su casa de campo, situada en los alrededores de Madrid, y que hoy guarda el Museo del Prado. Pocas obras pictóricas igualarán a la despreocupación e independencia artística que representan estas composiciones, y puede asegurarse que ninguna las supera. Como expresión de inexplicables sueños y fantasías, como recuerdo de tradiciones y relatos de brujas y vampiros escuchados en la niñez, olvidados casi en la juventud feliz del artista, y que volvieron a su mente en los momentos trágicos de su vida difícil; como quimeras, en fin, de un hombre viejo que había vivido intensamente una vida varia, dichosa un día y triste después, es como deben considerarse esas obras de observación profunda, y que aunque nos parecen inexplicables, y lo son en su mayoría aisladamente, reflejan en conjunto un estado de ánimo de una inquietud y pesimismos supremos. Lo terrible y lo extravagante parecen las notas dominantes de aquellas pinturas, en que se aprecia un esfuerzo por presentar a los seres humanos lo más furibundos y feos posible, en escenas terribles, y ejecutado todo con una técnica libre y singularísima. Esto explica que los aficionados al Arte académico, justo, medido y acabado, huyan horrorizados de estas obras. Y a mi juicio pienso que, en cierto modo, Goya obró al realizarlas con la intención de asombrar a las gentes, y que en medio del espíritu de gran intensidad que

aquello revela, hay no poco de humorada y de capricho. No puede convencerme al contemplar, por ejemplo, *Saturno devorando a sus hijos*, con aquellos ojos y expresión con que parece dar a entender lo bien que le sabe su filial manjar, que aquello aspire a ser una representación mitológica, sino más bien una humorada con que admirar y tal vez espantar el apetito de algún invitado de buena fe: la obra estaba en el comedor de su casa. Y lo mismo puede decirse de *Judith y Holofernes* y de tantas otras figuras que parecen terribles y que no son sino manifestaciones de un humorismo fino y disimulado. Y no me atrevo a entrar en el análisis de algunas de estas composiciones, no muy explícitas, pero sí lo bastante, para escandalizar a los espíritus pudibundos. Esto no obstante, el conjunto de estas obras obedece a la expresión artística de Goya en aquellos años y al espíritu antes indicado, relacionando una vez más el carácter de su producción con el del gran Arte español, en el que no debe faltar, si ha de ser verdaderamente castizo, el donaire en el relato, el gracioso en el drama, ni el rasgo de gracejo en medio de la tragedia.

Las obras de carácter popular que hiciera Goya en esta época, sirviéndose para ellas como modelos de hombres y mujeres del pueblo, son de primordial interés, y muestran como las de otros géneros, la evolución del artista hacia un Arte más sencillo y sintético en su factura, y de más intensidad en su expresión, si son comparados con las que de asuntos análogos pintó en su juventud.

Recordemos a este propósito los dos lienzos, de igual tamaño y compañeros sin duda, que se guardan en el Museo de Bellas Artes de Budapest. En uno se representa a una aguadora, en el otro a un amolador. Cada una de las figuras llena por completo el asunto de los dos cuadros; son éstos, sobrios de colorido y de una sencillez y espontaneidad que parecerían las obras de un niño, si su técnica, tan maestra, no denotara a un artista que ha llegado ya a saber decirlo todo con pocas palabras. El amolador, ocupadísimo tras de la muela, en la faena de su oficio, es un curioso tipo de expresión y de carácter; la aguadora es una guapa chica, que se presenta de frente, ofreciendo a quien lo quiera el clásico vaso de agua fresca. Esta



EL AMOLADOR.

MUSEO DE BUDAPEST



LOS FORJADORES.

COLECCIÓN FRICK, NEW YORK.

obra de la aguadora debió de obtener gran éxito en su tiempo; conócense de ella dos repeticiones: una en Inglaterra, en colección particular, otra, cuyo actual paradero ignoro, perteneció a Emilio Castelar, y en su casa fué admirada por tanta gente como por ella desfiló, y se hizo famosa entre la generación de aquel hombre ilustre y excepcional.

En este tipo de obras, realizó Goya alguna de mayor importancia. Parece la más saliente *Los forjadores*, en la colección de Mr. Henry Clay Frick, en Nueva York. Este cuadro es desconocido en España. Parece ser que fué vendido con otros lienzos por el hijo de Goya, en Madrid, el año de 1836. Perteneció después a la colección de Luis Felipe, pasó más tarde a una colección inglesa, y, por último, a América, no puedo precisar en qué fecha. Su presencia en la actual colección es reciente.

La descripción literaria de *Los forjadores* es difícil y además es innecesaria. Obra de fuerza, de expresión y de vida, dice ella misma cuanto tenga que decir, sin que para comprenderla sean precisas ni explicaciones minuciosas, ni observaciones críticas. Aquello es una visión del natural: el artista ha entrado en una fragua; el aspecto de los forjadores, sus movimientos, el fuego y los hierros al rojo, brillando en aquel recinto de luz tenue y fondo obscuro, han determinado una impresión que ha sabido trasladar al lienzo, con un poder y una seguridad en que se reproduce exactamente la sensación de la verdad, y en aquellas figuras, gracias a su construcción y a su dibujo, está toda la fuerza que los modelos empleaban al forjar el hierro en grueso. Este, como los dos cuadros anteriores y como algunos otros sin duda de los mismos años (paréceme que el forjador que se representa a la izquierda, sujetando el hierro con las tenazas, es el mismo modelo del amolador antes citado), probablemente los inmediatamente posteriores al de 1815, son obras típicas del Goya que yo vengo denominando del siglo XIX, totalmente distinto, y me atreveré una vez más a decir que antitético, del Goya autor de los cartones para tapices y de tantas otras obras semejantes. Este, el artista del siglo XIX, con sus setenta años, estaba creando—con sus forjadores, amoladores y aguadoras, que en aquel tiempo agradarían poco necesariamente y parecerían chifladuras de viejo pintor—

un Arte nuevo, cuyo desarrollo estaba reservado para más adelante, pero que en estas obras tenía su origen y punto de arranque, y que con el nombre de naturalismo, impresionismo o como quiera llamárselo, será, no obstante sus extravíos y exageraciones, lo único nuevo, original e interesante que dejan a la posteridad los pintores de la segunda mitad del siglo XIX.

Merecen especial mención entre las composiciones y figuras de Goya, aquellas producciones religiosas, de fechas conocidas, que pintó en esta su última época. Algunas hay de importancia por su mérito; otras, por las circunstancias que a su encargo o realización concurrieron. Entre éstas es la más saliente, aquel cuadro en que representó a las santas vírgenes y mártires Justa y Rufina, destinado a la catedral de Sevilla donde se conserva entre tantas obras maestras de pintores españoles, especialmente andaluces, del siglo XVII. La obra fué encargo que le hiciera el cabildo de aquella catedral. Goya había estado en Sevilla dos veces, y fué allá la tercera con ocasión de la entrega de este cuadro, pintado en Madrid en 1817. Con motivo de esta obra se echaron las campanas a vuelo por críticos y aficionados, que con Cean Bermúdez a la cabeza, creyeron llegada la ocasión de compensar a Goya de tantos disgustos y contratiempos como venía sufriendo desde que comenzó la guerra, y después de ella, y de hacerle vivir unos días que, a pesar de sus cansadas fuerzas, le recordaran sus tiempos pasados de esplendores y triunfo.

Este cuadro, hecho sin duda por Goya para agradar al cabildo que se lo encargara, complacer al público y tal vez dar lugar a los escritores para que dieran rienda suelta a sus elogios, no es, a mi juicio, una obra singularmente interesante.

La segunda obra religiosa en orden cronológico, primera por su importancia y última gran composición, cuadro interesante que Goya realizara en todos géneros, es aquel que representa *La comunión de San José de Calasanz,* hecho para la iglesia de las Escuelas Pías de San Antonio, en Madrid, popularmente conocida por San Antón, donde hoy se conserva y del cual ya nos hemos ocupado.



LA LECHERA

COLECCIÓN DEL [illegible] DE MUGUIRO. [illegible]

Cuando Goya se retiró a Burdeos el año de 1824 había realmente terminado su misión como creador de composiciones.

Hizo varios retratos de carácter íntimo y en lo referente a figuras, una sólo puede atribuirse a estos años, *La lechera de Burdeos*, en propiedad del Conde de Alto Barcilés, hoy Conde de Muguiro, (Madrid).

Debemos, pues, considerarla como el testamento pictórico del artista, y pensar que con su última pincelada terminaba su misión aquella actividad maravillosa, a la que no detuvieron en su marcha, ni los halagos de una vida regalada, en épocas aún de juventud, ni los disgustos de todo género que el pintor sufriera en su vejez.

No es esta obra un boceto, es tan sólo una figura. No hace pensar en obra destinada a un lugar determinado, sino parece más bien la resultante de un momento en que un viejo pintor, sin encargos y sin faena urgente, siente, no obstante, ansias de trabajo; no sabe en qué emplearlo; llega entonces la lechera, como todas las mañanas; es una muchacha graciosa; el pintor la observa y... ya ha encontrado su modelo. La lechera se presta a ser retratada, y como carece de condiciones, de gracia, y de saber de modelo, se pone de cualquier modo, sin expresión, caída tontamente: no entiende de ese oficio. Al pintor le agrada la espontaneidad de la figura. Aquella muchacha popular le recuerda otros tiempos; le parece a Goya que no han pasado los últimos cuarenta años, que tiene delante uno de los modelos que le sirvieron en los cartones para tapices, las mozas de cántaro, las chicas de la vendimia, las lavanderas y tantas y tantas otras, e insensiblemente va dotando a esta figura del carácter de aquellas. ¿No es cierto que las recuerda y que guarda con ellas cierta semejanza? Esta lechera, que sería una francesa, no parece tal, y más trae a la memoria a una de aquellas españolas graciosas, menudas y de ojos grandes y negros. Y tal vez al viejo Goya, sin saber que está creando su última obra, se le va haciendo presente su azarosa vida, mientras realiza una maravilla más de ciencia y sencillez pictórica. Aun cuando la pintura tal vez se comenzara por capricho, el autor tomó en serio su trabajo, y enamorado, insistió y la trabajó con esmero. Hay en ella color sobre color, demostrando no haberse contentado con una impresión ligera. La técnica vibrante y la pin-

celada pequeña son las características de la manera de ejecución de estos lienzos.

La obra se realizó en aquellos años en que él mismo decía en carta a D. Joaquín Ferrer:

«Agradézcame Vd. mucho estas malas letras porque ni vista, ni pulso, ni pluma, ni tintero, todo me falta y solo la boluntad se sobra.»

Palabras que parecen retratar, con la seguridad que pudiera haberlo hecho con los pinceles, su maravilloso temple, luchando en los últimos días en medio de las vicisitudes de la vida.

Muestra el aprecio que por esta pintura tuvo Goya en sus últimos días, una carta de Leocadia Zorrilla, fechada en Burdeos, en 9 de Diciembre de 1829, es decir, un año después de la muerte del pintor, dirigida a D. Juan Muguiro, en la cual se leen los siguientes renglones, muy significativos de la situación económica en que Goya murió, y que demuestran al propio tiempo en lo que se valoraban en aquel entonces estas sus últimas obras, que hoy consideramos de tan primordial interés. Dice así D.ª Leocadia al amigo y protector de Goya, Muguiro, refiriéndose a la venta del cuadro *La Lechera de Burdeos*.

«Muy Sor. mio, aunq.e soy muger tengo caracter y palavra. Me instó Vd. mucho p.ª q.e le diera la Lechera y q.e le digera lo q.e queria p.r ella, le respondi a Vd. q.e no pensava benderla, y que si algun dia la bendia seria p.r necesidad y seria Vd. preferido; en el dia estamos en ese caso, el difunto me decia q.e no la tenia que dar menos de una onza, si Vd. esta con los mismos deseos, me dira si quiere se la dirija...»

A través de la obra grabada de Goya, más íntima que la pictórica, puede irse apreciando el genio de aquel hombre pletórico de imaginación, creador sustancial y reflejo de una serie de emociones plenamente sentidas, y expresadas luego sin atenuación alguna, resueltamente, y fuera de todo convencionalismo. Su personalidad

se marca aun más en este aspecto de su labor que en el de su pintura, y tratar de buscar en el antiguo Arte español el origen de la obra grabada de Goya, sería inútil faena, en la que no se llegaría a ninguna afirmación.

El artista se nos presenta en este respecto como un original, como un innovador, y hasta puede decirse que como un re belde. En esta o aquella ocasión, en tal o cual lámina, podrán hallarse coincidencias, analogías y hasta recuerdos de obras anteriores; pero esto es excepcionalmente y en nada merma la singularidad del conjunto.

Netamente español, Goya creó en esta forma de expresión artística un Arte sin antecedentes, nuevo, totalmente de su época y que representa, a mi juicio, la visión de nuestra raza ante el desarrollo de las convulsiones que transformaron la vida de la humanidad en los últimos años del siglo XVIII y primeros del siglo XIX. Por eso el espíritu de este Arte de Goya era totalmente nuevo y no pueden hallarse sus antecedentes en el Arte antiguo; y era original, porque aquella visión fué de su raza y no puede relacionarse tampoco con el Arte que, en su tiempo, se producía en otras partes y que en nada se parece al de Goya.

Esta singularidad de sus grabados (cualidad tan apreciada en todo Arte) interesó pronto en el extranjero. Poco después de su muerte, una revista francesa decía: «Desterrado, casi ciego, octogenario, ha muerto en Burdeos hace pocos años Francisco Goya, nombre que un español lo pronuncia siempre con respeto y con orgullo. Sus caricaturas, que él llamaba sus caprichos, son más conocidas fuera de España que sus cuadros y eso a pesar de que su odio a los prejuicios, a los abusos y su patriotismo, bastante descarados, los hagan a menudo difíciles de interpretar por los extranjeros.»

Y años después, en época en que las pinturas de Goya eran casi por completo ignoradas fuera de España, en 1867, decía Iriarte: «Tan solo el aguafuertista ocupa su verdadero lugar entre los aficionados. Sus aguafuertes han tenido una enorme importancia y han merecido la gran reputación que Goya ha alcanzado en Inglaterra, en Alemania y en Francia.»

Los Caprichos.—Llámase así la primera colección de aguafuertes de Goya, que formando una serie fueron publicadas como tal en su época y bajo su inmediata dirección. Esta obra es indiscutiblemente la más conocida y popular de cuantas realizara en su producción de grabador, y su título *Los Caprichos*, —que hablando de Arte significa aquello que se ejecuta por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas— ha trascendido hasta el saber del vulgo, que en España, cita y habla de *Los Caprichos* de Goya, a veces sin conocerlos, pero como cosa de dominio público, cuya celebridad consagrada no necesita de análisis ni de examen. Y en esto el instinto de las gentes acierta, pues, en efecto, el conjunto de esas 80 láminas de singular mérito artístico, que a nada se parecen ni nada recuerdan, tan varias, tristes y amargas unas, graciosas y picantes otras, preñadas de intención todas, intuitivas, despreocupadas y eternas, basta para inmortalizar el ingenio de un hombre.

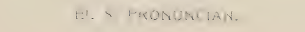
La mayoría, la casi totalidad de las aguafuertes que componen *Los Caprichos*, la realizó su autor en tres años, los que median de 1793 a 1796. Veamos cómo este período coincide con una crisis muy marcada de la vida de Goya. La arribada a los cincuenta años, la falta de salud que le impidió trabajar durante algún tiempo y la casi total sordera que se le manifestó precisamente en esta época, parecen causas bastantes para explicar un cambio en su mentalidad y en su vida.

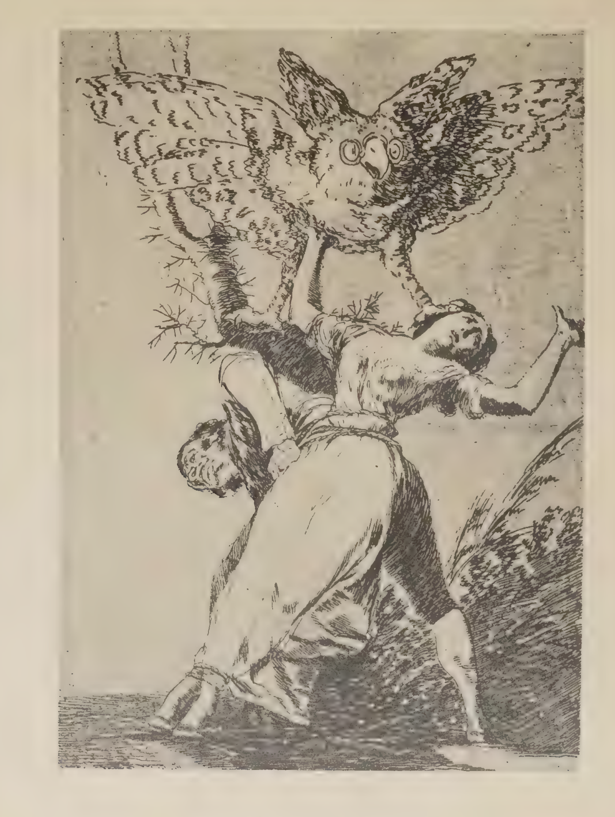
De estos años que nos ocupan, de este período de Goya de suerte adversa, pueden entresacarse los renglones de una carta íntima, en que dice a su amigo Zapater, con fecha 23 de Abril de 1794:

«...Yo estoy lo mismo, en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros mas templado como este que he tomado la pluma para escribirte, y ya me canso.»

Y para fijar bien el lugar cronológico que ocupan estas aguasfuertes en relación con las otras obras del artista, hemos de recordar que la producción de estos años, especialmente los últimos, no fué en efecto muy numerosa, pero sí escogida; a ella pertenecen retratos en la nota grísea de los más salientes, y varios cuadros, algunos




EL S PRONUNCIAN.



NO HAY QUIEN NOS DESATE

de carácter decorativo. En 1798 en que termina *Los Caprichos*, recobra de nuevo las energías el aún no viejo pintor, y desde ese año en que realiza la nunca bastante ponderada decoración de la Capilla de San Antonio de la Florida, hasta 1808, produce cuadros de lo mejor de su mano y la serie de los retratos de corte tan fuerte de concepción y de dibujo como brillantes y espléndidos de colorido.

Veamos algunos Caprichos:

El si pronuncian y la mano alargan al primero que llega.—Una mujer joven con antifaz y dos caras, una dulce y bella, y otra detrás horrible y monstruosa, da su mano a un hombre, seguida de dos figuras de aspecto repulsivo; vése gente al fondo que contempla la escena y grita con entusiasmo forzado.

Dice el manuscrito de Goya explicando esta composición: Facilidad con que muchas mujeres se prestan a celebrar matrimonio esperando vivir en él con más libertad.

Parece una escena sencilla, y muy dentro del pesimismo goyesco. Débese recordar en lo que se refiere a ciertas ideas y determinados títulos que Goya tomó de obras de Jovellanos, que en ésta copió el artista los versos de una sátira del polígrafo asturiano que dicen:

> ...Cuantas de himeneo
> buscan el yugo por lograr su suerte,
> y sin que invoquen la razón, ni pese
> su corazón los méritos del novio,
> el sí pronuncian y la mano alargan
> al primero que llega...

¿No hay quien nos desate?—Atados a un árbol por la cintura, de espaldas, un hombre y una mujer tratan en vano de desasirse. Una inmensa lechuza, con gafas, las alas extendidas, apoya una de sus garras en la cabeza de la mujer y la otra en el árbol. Este tema (el del matrimonio indisoluble sin duda) ha sido tratado por Goya en forma análoga, más de una vez.

(M. G. ¿Un hombre y una mujer atados con sogas, forcejeando por soltarse y gritando que los desaten a toda prisa? O yo me aquivoco o son dos casados por fuerza).

Es una de las más bellas de la serie: excelente dibujo, preciosa la figura de la mujer, llena de gracilidad y expresión. Aunque algo deteriorada, conserva siempre sus cualidades salientes.

Porque fué sensible.—Aguatinta pura.

Una mujer joven, descalza y malamente vestida, resignada con su triste estado, está sentada en un calabozo iluminado débilmente por la luz de una linterna colgada.

(M. G. Cómo ha de ser. Este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que traía no podía parar en otra cosa.)

Es una de las más bellas estampas de la serie. Es asombroso el resultado obtenido por el procedimiento único de agua tinta y al parecer con dos solos mordidos y sin toques de bruñidor. Pero la belleza de esta composición y sus finezas es conveniente ir a buscarlas en las primeras tiradas; actualmente no se puede formar idea de aquellas bellezas de ejecución. Mal conservada, como en general casi todas las obras en que predominan las medias tintas, puede muy bien servir de piedra de toque para comparar las diversas ediciones de *Los Caprichos*.

El amor y la muerte.—Aguafuerte y aguatinta.—En la explanada de una fortaleza, una mujer apoyada en un muro sostiene a un hombre que agoniza, a consecuencia de un duelo, a juzgar por la espada que se ve en el suelo a sus pies.

(M. G. Ve aquí un amante de Calderón que por no saberse reir de su competidor muere en brazos de su amada y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy a menudo.)

Aprécianse varias calvas en este aguafuerte desde las primeras pruebas, lo que muestra que no se formaron por el uso de la estampación, sino que un mordido excesivo reunió las rayas. Obsérvanse especialmente en la figura de la mujer, en la cabeza y en su vestido debajo del brazo derecho. Estos defectos claro es que se encuentran exagerados en las últimas tiradas.

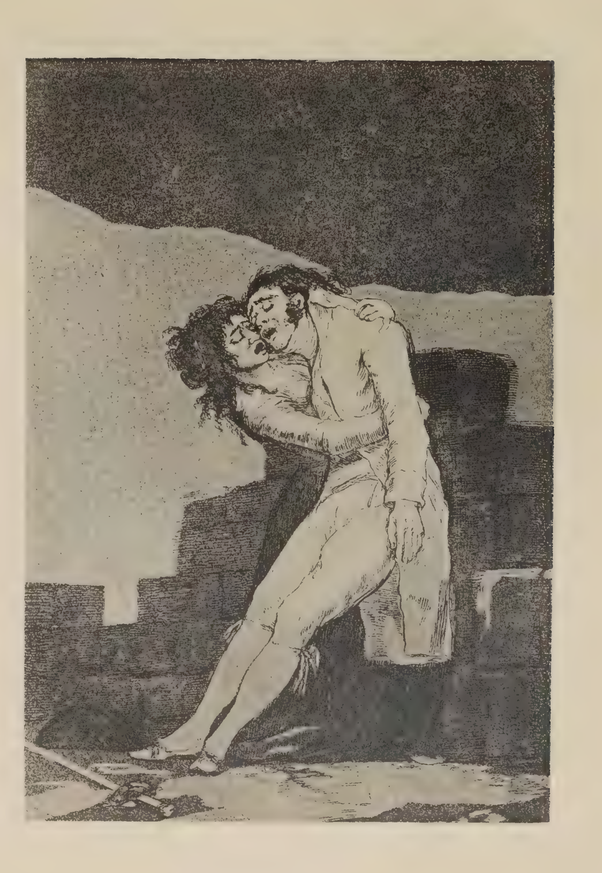
¡Que se la llevaron!.—Aguafuerte y aguatinta.—Soberbia escena de vigor y de expresión muy típica de Goya. Dos enmascarados conducen a viva fuerza a una mujer que grita desesperada.

Y dice Goya comentando su propia obra: La mujer que no se sabe





POR QUE FUE SENSIBLE



EL AMOR Y LA MUERTE.



QUE SE LA LLEVARON.



SE QUEBRÓ EL CÁNTARO.

guardar es del primero que la pilla y cuando ya no tiene remedio se admira de que se la llevaron.

Veamos ante este aguafuerte que así como los pensamientos expresados en la mayoría de la obra grabada de Goya tienen un sello particularísimo y personal, así también el procedimiento empleado para darlos forma es igualmente libre y suyo, sin que jamás se observe que el artista se haya detenido ante dificultades de procedimiento ni vacilaciones de técnica, haciendo correr la aguja con decisión y espontaneidad, produciendo composiciones varias y de distinto orden, delicadas y finas las más de las veces, por excepción algunas más toscas y disparatadas, pero siempre preñadas de sentimiento e intención. El aguafuerte ayudada del aguatinta es una combinación que, en la forma que él la empleó, es suya exclusivamente, característica y original. Este procedimiento le permitió conseguir una gran presteza de ejecución, la más en consonancia con la rapidez de concepción que estas sus obras revelan, demostrando que este procedimiento respondía perfectamente a su necesidad creadora, en general impaciente. El aguatinta sustituye a menudo los efectos de claro obscuro y juegos de luz que requieren cierta lentitud en el aguafuerte pura, no tan sólo por lo prolijo del rayado, sino por las varias veces que es necesario someter la plancha a la acción corrosiva del ácido, y logra la mancha, eterna preocupación de Goya en estas obras, de modo completo y admirable. A veces buscó la mancha tan sólo por el procedimiento simplicísimo de las aguadas de ácido nítrico sobre la misma plancha. Todos estos procedimientos sintéticos, a más de su gran valor artístico, son tal vez por su misma rapidez los que mejor conservan la intención y el espíritu del autor. Claro es que el procedimiento del aguatinta no excluye el empleo de la punta, punta seca y bruñidor necesarios al aguafuerte, pero obsérvese siempre la especial preferencia de Goya por el aguatinta, preferencia muy frecuente en los grabadores que son al mismo tiempo y, antes que grabadores, pintores.

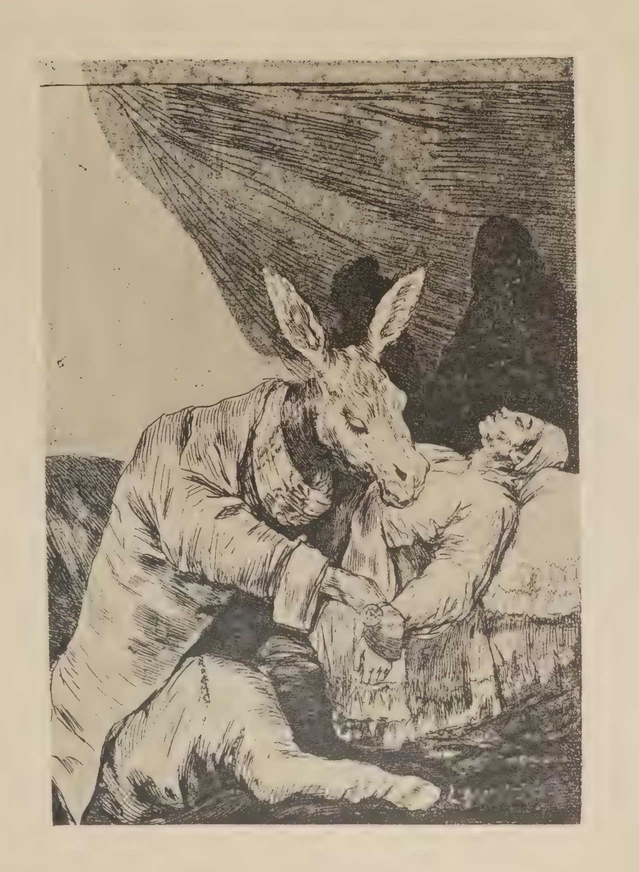
Por recuerdo, de impresión, de memoria, de algo visto y observado, pero que no estaba delante en el momento de copiarlo, es como están compuestas y dibujadas estas numerosas y variadas composiciones. Con una retentiva admirable, supo después reproducir la

impresión de las escenas y el carácter de los personajes. El propio Goya decía que la prontitud para ver y la retentiva de la visión, eran las cualidades esenciales para los dibujantes del género que él perseguía y que sólo demostraban tales cualidades aquellos que por ejemplo, apreciaban y recordaban, fijándolos después en la memoria, los cinco puntos capitales de una figura que caía de un tejado al suelo, no teniendo más tiempo para hacer la observación que aquel que duraba la caída. Y esa presteza en el ver es la cualidad dominante de esta su obra grabada, en la que no se persigue la corrección del dibujo, sino la vida, el movimiento y el carácter, es decir, la reconstitución del recuerdo de lo visto.

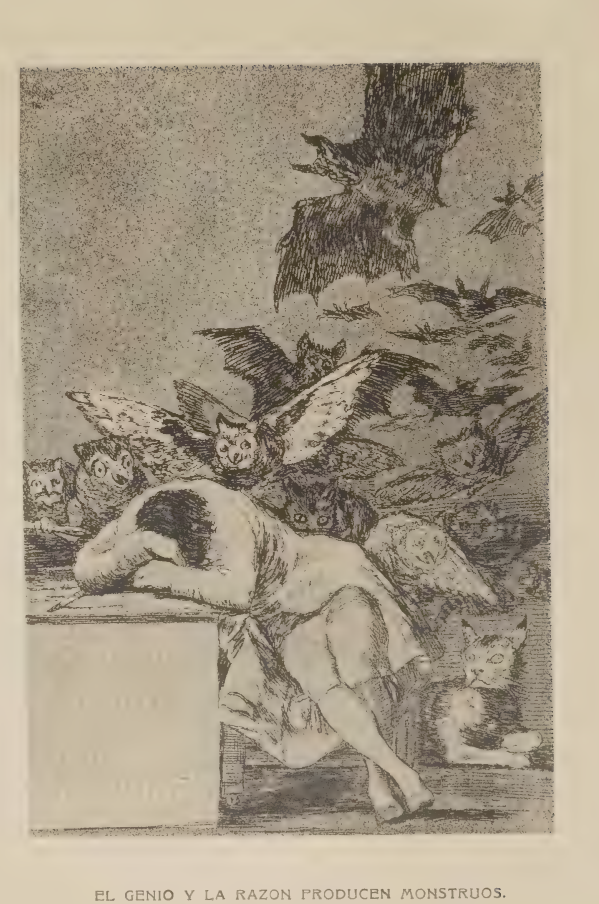
Obras fuertemente concebidas y de propia observación, tienen la virtud de suscitar ante el espectador todo un mundo de ideas, y aun suponiendo que estas ideas no estén en la obra misma, sino que haya que buscar en nuestro propio pensamiento el secreto de la emoción que despiertan, siempre es lo cierto que sólo determinadas creaciones tienen esa virtud suprema de evocar ideas y de inquietar el pensamiento.

La significación de esta serie de grabados ha sido cosa muy discutida y ha llegado a embrollarse en forma tal, que a tener en cuenta la opinión de no pocos críticos parece que cada lámina es una terrible sátira cruel y sangrienta contra los personajes más en boga de aquellos años.

En conjunto lo que se aprecia en *Los Caprichos*, es como un sentimiento de libertad, de igualdad de las gentes, de sed de justicia muy en consonancia con el espíritu del tiempo en que estas obras se produjeron, y todo expresado con una crítica despreocupada y mordaz, pero generalmente sencilla y clara, sin que sea necesario recurrir para comprenderla a interpretaciones rebuscadas y maliciosas. En su obra encontramos la crítica y la sátira de toda la sociedad de aquel tiempo y sus usos y costumbres; descrito todo, puesto de relieve de modo tan evidente y tan cáustico al mismo tiempo, que parece que podemos poner nombres a muchos personajes y a los protagonistas de varias de aquellas escenas. Los legistas, los teólogos, los justicias, los eclesiásticos, los políticos, los médicos, los maestros y los discípulos, los usureros, los contrabandistas, los ena-



¿DE QUE MAL MORIRA?



EL GENIO Y LA RAZON PRODUCEN MONSTRUOS.

morados, los amantes y los burlados, los ricos y los pobres, los que mandan y los que obedecen, los de arriba y los de abajo, aparecen en estos Caprichos con una eterna actualidad, precisamente por lo que aquellas concepciones tienen de general y de humanas, no de individuales y particularistas. Y de aquellas representaciones abstractas dimanan ideas de todo género, esencialmente la del amor que palpita en muchas de ellas. Es una verdadera obsesión la que creo apreciar en *Los Caprichos* por el amor y la mujer con todas sus consecuencias, no ya tan sólo la del matrimonio que parece la más natural, sino los amores de todo género, terribles, trágicos, rendidos, absurdos, ridículos, desesperados, pero siempre amores o preparación de amores o consecuencias, poco gratas, las más de las veces, de amores perdidos. ¡Volaverunt!

Por excepción en estos Caprichos hay algunos totalmente pintorescos, generalmente de carácter popular sin la menor transcendencia, como este.

SE QUEBRÓ EL CÁNTARO.—Aguafuerte y aguatinta.

Una mujer enfurecida está dando una buena azotaina en el trasero a su chico, porque ha roto el cántaro, que hecho trizas se ve en el primer término. En el fondo hay un cesto con ropa, y ropa colgada.

(M. G. El hijo es travieso y la madre colérica. Cuál es peor.)

El fondo, desgastado, ha perdido mucho y desentona esta pintoresca escena, completa y preciosa en las primeras tiradas.

Otras veces sus Caprichos son intencionados, pero de intención clara y terminante, por ejemplo en este caso.

¿DE QUE MAL MORIRÁ?—Aguafuerte y aguatinta.

Un asno con casaca, corbatín y zapatos, toma el pulso con gesto grave a un moribundo tendido en su lecho. Dos figuras al fondo, en espera de la opinión del Doctor, completan la composición.

(M. G. El médico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. ¿Qué más hay que pedir?

De este aguafuerte se hizo un grabado a comienzos del siglo XIX con el título de *El Asno Médico*.

La única de las 80 estampas de la serie que no lleva título o leyenda en la margen inferior del cobre es la que pasamos a estudiar.

Recordemos su colocación en la serie y que precisamente a partir de ella es donde comienzan las láminas de carácter totalmente visionario.

Representa a un artista, el autor sin duda, que dormitando, apoyando su cabeza entre sus manos en una mesa, está rodeado de lechuzas, murciélagos y otros animales nocturnos que revolotean a su alrededor, y un enorme gato. Una de las aves le ofrece un lápiz como invitando al artista a reproducir sus sueños.

Delante de la mesa se lee la inscripción «El sueño de la razón produce monstruos». El dibujo preparatorio de este grabado, que procede de la Colección Carderera, está fechado en 1797. Todo hace pensar que fué hecho el último, con objeto desde luego de colocarlo al frente a modo de frontispicio.

(M. G. La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.)

Se halla medianamente conservada. Tiene especial interés, pues aparte su importancia excepcional en la serie, sirve de ejemplo para apreciar la tirada a que la estampa pertenece según el estado en que se conserva la inscripción hecha sin rayado, tan sólo con media tinta. Claro está que esta manera de comparar por el estado de más o menos claridad de las letras de la inscripción, prescindiendo del estado de la parte puramente artística es vulgar y propia de ignaros en la materia, pero no por eso deja de ser útil ni debe dejar de mencionarse.

Esta composición núm. 43 de *Los Caprichos* fué de las más popularizadas: fué la destinada a servir de hoja título con la fecha de 1797, es decir, cuando la serie se componía de 72 láminas tan sólo. En el plano que forma la mesilla y que se presenta de frente, se leía entonces: «Idioma universal». Dibujado y grabado por Francisco Goya año 1797.» Cuando dos años después se hizo la tirada de 80 láminas completando la serie, con el retrato de Goya al frente, esta lámina pasó al núm. 43 y se modificó su antiguo título explicativo entonces en cierto modo de la colección por el de *El sueño de la razón*

produce monstruos. Debe observarse que la colocación de esta estampa en el núm. 43 de la serie no es casual ni caprichosa. Hasta esta lámina todos los asuntos son más o menos intencionados o simbólicos, pero todos son humanos; las escenas en ellos representadas pueden tener realidad; en cambio, a partir de este sueño de la razón todo o casi todo es fantástico y entramos de lleno en la región de las brujas, duendes, etc. A mi juicio *Los Caprichos* podrían razonadamente dividirse en esas dos partes, la que componen las 42 láminas primeras y la compuesta desde la 43 a la 80. Una ojeada rápida a través de la colección creo que basta para explicar esta observación nuestra. Sin duda la figura representada en la lámina 43, repito, es la del artista con sus lápices y sus papeles, ocultando el rostro, soñando para dejar a la imaginación campo libre en el mundo fantástico de monstruos, duendes, brujas y demás gente visionaria que tan importante papel ocupan en todo el aspecto de la producción de Goya, al que pertenecen, entre otras obras, la de *Los Caprichos*. Mundo de visiones, el más propio para lucir la fantasía de un creador como Goya, pero visiones que no son en general tan aterradoras como parecen a primera vista, visiones que tienen su raigambre en la tierra y su inspiración en los humanos, visiones, en fin, en las que hay tanto de fantasía como de chispa y gracejo castizo, y que como el coco y los duendes no asustan más que a los niños. El propio Goya dice hablando de sus duendes al terminar la explicación de sus Caprichos:

«Buena cosa es que esta gente no se dexe ver sino de noche y a obscuras. Nadie ha podido aberiguar en donde se encierran y ocultan durante el dia. El que lograse cojer una madriguera de Duendes y la enseñase dentro de una jaula a las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesitaba de otro mayorazgo.»

Entre las láminas de carácter visionario puede citarse BUEN VIAJE. Aguafuerte y aguatinta. Un brujo lleva volando a través de los aires en una noche obscura a varios brujos y brujas que claman y vociferan.

(M. G. ¿A dónde irá esta caterva infernal dando aullidos por el aire entre las tinieblas de la noche? Aun, si fuera de día, ya era otra cosa, y a fuerza de escopetazos, caería al suelo toda la gorullada; pero como es de noche, nadie les ve).

Y entremos en las obras del que venimos denominando el Goya del siglo XIX, en la serie tan típica, llamada hasta ahora *Los Proverbios* y a la que hay razón para cambiarla el título, y llamarla *Los Disparates*.

Esta colección de grabados de Goya al aguafuerte, la más personal y extraordinaria de sus composiciones, en la que el artista dió rienda suelta a su fantasía, es a mi juicio un conjunto de obras representativas de su genio, en el que éste se muestra franco, voluntarioso y hasta brutal a veces, sin tratar de ocultar aquellas desigualdades, deficiencias o exageraciones que a menudo se encuentran en las producciones geniales. El afán por lograr ante todo una expresión o una fuerza determinada, hicieron olvidar en los momentos de la creación, proporciones, detalles y leyes que parecen esenciales en todo Arte, omisiones que sólo tienen disculpa ante la grandeza que manifiesta la idea creadora y la magnitud de la obra realizada. La imaginación riquísima, el abuso de imaginación me atreveré a decir, que estas composiciones revelan, las hacen siempre confusas de expresión, inexplicables a menudo, y a veces ingratas y desagradables. Son obras maravillosas, de un personalísimo insuperable, pero de una modalidad exageradamente subjetiva.

Desconócese la época precisa del autor en que se hicieran estas aguafuertes. Pero pienso que desde luego puede afirmarse que son de época muy avanzada, y aun parece que puede precisarse más, que son posteriores a la guerra que comenzó en 1808. Palpita en ellas una inquietud, una agitación que no se encuentran, al menos tan definidas, en la producción de Goya, hasta los años de la guerra y los ulteriores. De todos modos, pienso que esta serie no se alternó con la de *Los Desastres de la guerra*, y me fijo para ello, más en la concepción de la obra, que no en la resolución y en la técnica. En *Los Desastres* se dibuja y se compone lo que se ha visto o aquello que se ha oído narrar. Son escenas reales, más o menos fantaseadas luego, pero conservando siempre la realidad de los hechos. *Los Disparates*, por el contrario son obras totalmente imaginativas, quiméricas y de ensueño. En toda la obra grabada de Goya, *Los Disparates* forman como una idea, una excepción, y son a su obra grabada lo que la decoración mural de la Quinta del Sordo representa a su obra pic-

tórica. Lo terrible y lo extravagante parecen las notas dominantes de estas y de aquellas obras, en las que se aprecia un esfuerzo por presentar a los seres humanos lo más furibundos y feos posibles, en escenas terribles y ejecutadas unas y otras con una técnica libre y singularísima, y en unas y otras también, en medio de la gran intensidad que revelan, parece que hay no poco de humorada y de capricho, y hasta un prurito de asombrar a las gentes. En los años que siguieron a la guerra, que fueron asimismo bien tristes para España—los años en que desencadenados los fanatismos, las conjuraciones, los encarcelamientos y los disturbios de todo género, no dieron paz ni reposo a la vida nacional tan digna de otra suerte, después de las amarguras sufridas y los heroismos realizados—, paréceme que fueron concebidos esos *Disparates*, que son como un huracán de pesimismo fatal y visionario, concebido por un cerebro maduro, del que se habían alejado para siempre los hálitos bellísimos que engendraran el Arte y el amor de los años jóvenes.

Y expliquemos el por qué cambiamos el título a los hasta ahora llamados *Proverbios*, así como exponer la razón por la que consideramos que consta de 22 planchas y no de 18. Iriarte dice que las 18 planchas de esta serie, que denomina el último rayo del genio de Goya, quedaron inéditas a la muerte del artista, guardadas en cajas y que no salieron a luz, así como otros objetos y dibujos del gran maestro, hasta la muerte de su hijo Javier. No les da terminantemente el nombre de *Proverbios*, sino que les denomina *Los Proverbios o Sueños*. Más razonado parece el segundo título. Carderera admite el nombre de *Proverbios*, pero dice después que el artista los denominaba *Sueños*. La primera vez que fueron conocidos del público fué en 1850, fecha de una tirada reducidísima y no en colección, sino tan sólo en pruebas sueltas, hechas en papel apergaminado con grandes márgenes y sin marca visible. Realmente como tal colección y en serie, no fueron publicadas estas aguasfuertes hasta la edición que de ellas hizo la Academia de San Fernando en una tirada de 250 ejemplares en el año 1864. Lleva una cubierta en que se lee: «Los Proverbios. Colección de dieciocho láminas inventadas y grabadas al agua fuerte por Don Francisco Goya, Publícala la R. Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid

1864.» Entonces, pues, parece que es cuando surge este título de *Proverbios* por vez primera, título, que como hemos visto, sólo admiten a medias Iriarte y Carderera, que escriben acerca de ello poco tiempo después. Enrique Mélida dió a luz inmediatamente, en el mismo año de esta publicación de la Academia, un artículo en la revista *El Arte en España*, en que pregunta por qué esa publicación lleva el título de *Proverbios*, lo cual parece demostrarnos, máxime dada la autoridad y seriedad de todos los trabajos de D. Enrique Mélida, que no habría razón alguna, ni siquiera una tradición que explicara tan inexplicable título. Sin duda no la había entonces y sigue sin haberla. ¿Por qué Proverbios? ¿qué sentencia, adagio o refrán puede expresarse en esas composiciones? Puede afirmarse que ninguno, y que estas aguafuertes no guardan relación ni con tales acepciones ni con los Libros de la Sagrada Escritura que contienen las sentencias de Salomón. Y en castellano esto tan sólo es lo que significa proverbios, y no puede darse a ese vocablo otra acepción. Descartado *Proverbios*, veamos la razón de por qué aceptamos *Disparates*, mejor que *Sueños*, admitidos por Iriarte y Carderera.

Existen de estas planchas algunas pruebas únicas, según todos los indicios, y excepcionales, que tienen en la parte superior un número—el que les corresponde en la serie y que no es precisamente aquel con que figuran en la publicación de la Academia—, y en la parte baja una leyenda cuyos rasgos y caracteres parecen indiscutiblemente de mano de Goya, escritos con pluma y en los que se reconoce su letra. En ellos se dice respectivamente: *Disparate Ridículo, Disparate Femenino, Disparate volante, Disparate conocido, Disparate puntual, Disparate de bestia, Disparate de tontos*. Pertenecen estos siete *Disparates* a D. Pedro Vindel. Existe otro en la Biblioteca Nacional con el título escrito en igual forma, de *Disparate de Carnaval*. Y Lefort nos dice, al par que se lamenta de que Goya no hubiese puesto título a estas aguafuertes, que sólo conoce dos palabras trazadas por él como explicación sobre una prueba que decía *Disparate claro*. Y pienso yo que puesto que conocemos los siete títulos de las pruebas del Sr. Vindel, el de la Biblioteca Nacional, y por referencia éste de Lefort, bastan esas nueve leyendas de manos de Goya, para estimar que, puesto que él llamaba aisladamente Disparate



DISPARATE DE MIEDO.



AVIACIÓN.

de éste o de aquél género, a cada una de estas composiciones, la serie en conjunto debe llamarse *Los Disparates* y no otra cosa, puesto que así lo ideó su autor, Y juzgo que bien le cuadra este título. Disparate es palabra totalmente castiza, no empeciendo para ello que pudiera haberse tomado del francés *disparate* o que, como piensan otros, fuese el vocablo español el que determinó el francés, pues en esto andan divididos los autores, de todos modos tiene su origen en *disparatus*. Y *Disparates*, en el sentido amplio de la palabra, no tan sólo en el de las cosas fuera de razón y regla, en cierto modo sinónimo de desatino, locura, despropósito o error, sino en el de cosa sin par, desparejada en el sentido en fin vulgar de la palabra, de cosa inesperada sin ton ni son y cuya trascendencia puede, no obstante ser grande, precisamente porque al realizarse no se pensó en las consecuencias que con ello se podían alcanzar.

Y veamos alguno de estos Disparates.

Disparate de Miedo.—Un colosal fantasma, cubierto totalmente con paños blancos, avanza en la noche hacia un grupo de soldados que dormían tumbados en el suelo y que despertados ante la aparición huyen despavoridos; más en segundo término, otro grupo numeroso de soldados huye asimismo. Un árbol, a la derecha, rompe la monotonía del fondo. La grandeza de la composición y lo bien expresado de lo grande del fantasma, hacen de este aguafuerte una de las más hermosas de la serie; es asimismo más armónico y algo más vario y fino de rayado. Esta idea de cubrir algo muy grande con paños, para que dé la impresión de lo que no es, ya la expresó Goya en el capricho titulado *Lo que puede un sastre*.

Recordemos otro curiosísimo:

Cuatro hombres con unos aparatos sencillos, compuestos de dos grandes alas, hienden los aires en distintas direcciones. Mueven sus aparatos por medio de unas cuerdas que van desde sus pies a diferentes puntos de las alas y también de sus manos que se apoyan en ellas. Otro aparato, que se ve en el fondo a medias, hace creer que es un quinto aviador cubierto, por el ala izquierda del que ocupa el primer término.

La concepción y el acierto de esta obra son excepcionales y debe considerarse como una de las más salientes de su autor. El dibujo fino y correctísimo, la ligereza de ejecución y más aún que nada la originalidad de la idea, merecen el mayor elogio y explican la universalidad de esta lámina.

Como técnica es de las más salientes de Goya e indiscutiblemente la mejor de *Los Disparates*. Y eso aun ateniéndose a juzgarla tal como a nosotros llega, a través de su estado en la tirada del 1864. Interesantísima es la prueba de artista con fondos blancos que lleva en el margen superior izquierdo el núm. 4. Aparte, naturalmente, del mejor estado que refleja el cobre más limpio, menos cansado y con un rayado puro sin la menor pesadez y aplastamiento, el fondo blanco da a esta composición una ligereza y vaporosidad muy en consonancia con su asunto y quita la pesadez que produce el fondo negro.

Estos fondos negros, o mejor dicho ennegrecidos después, han sido la obra de una mano osada y aleve que ha estropeado la ligera vaporosidad que logró Goya. Compárese cuánto más aéreo y artístico resulta el grabado en la primera prueba, que no como aparece, con fondo negro, en las tiradas posteriores.

Disparate de bestia.—En medio de una naturaleza extraña que se asemeja a un circo natural, un enorme elefante esta parado ante un grupo de cuatro personajes que con turbantes, calzones anchos y túnicas, parecen vestidos de judíos unos, y otros de moros; uno de ellos presenta al elefante un libro de leyes y otro le halaga moviendo un collar con campanillas. Y todo respira un ambiente oriental muy definido.

Estimo este aguafuerte una de las mejores de *Los Disparates*, llena de intención y de expresión comprensible, de gracia y de talento. Ese elefante, que estará mejor o peor dibujado, mejor o peor copiado de un elefante, diríamos con más precisión, da no obstante la sensación de algo enorme, colosal y fuerte; bien pudiera ser el pueblo, manso, sumiso, expectante, inconsciente de su fuerza. Los cuatro bergantes que a cierta distancia le miran, algo temerosos y dispuestos a huir si la enorme trompa les amenazase, pudieran ser a su vez los directores del elefante, legisladores y políticos que tratan de con-



SAN FRANCISCO DE PAULA.

EL AGARROTADO.

vencerle, a fuerza de coba y *sonsoniche*, de la excelencia de aquellas leyes que le presentan y ofrecen.

En la serie de las pruebas de estado único, ostenta la de este aguafuerte el núm. 22 en la parte superior derecha, y al pie, la leyenda: *Disparate de Bestia*, que supongo de letra de Goya.

Veamos ahora algunas obras, fuera de serie. Obras sueltas que nos demostrarán lo vario de la técnica de Goya grabador. Es una de ellas de carácter religioso y de primera época del artista, *San Francisco de Paula*.

El rayado es semejante al empleado por Goya en sus copias de Velázquez, y esto y el vigor y lo fuerte del dibujo, y la soltura y el dominio de técnica que revela, son razones bastantes para calcular que no se grabó este busto antes de 1778, por lo menos. Obsérvanse en este aguafuerte a más de la amplitud en la manera de concebir la imagen y en la manera de rayarla, detalles muy personales de Goya grabador; las líneas que delimitan, las líneas de silueta, los perfiles, desaparecen siempre que es posible; por ejemplo, toda la capucha no se delimita con perfil sobre el fondo. Y así se consigue la fusión perfecta de las cosas, y da la sensación de la verdad, en las que las cosas no están delimitadas por rayas. Esta tendencia a fundir (obsérvese la fusión de la barba con el hábito entre la mano y el fondo a la izquierda), a suprimir perfiles y tratar de conseguir la sensación de la verdad por medio de toques y rayas, muchas rayas siempre finas, curvas a menudo, ligeras, relampagueantes, como en zigzag, fuerza es reconocer que suprimen al grabado aquella dureza y rigidez que serán muy clásicas, pero que carecen del Arte y de la personalidad de estas otras obras tan singulares. Goya y Rembrandt, Rembrandt y Goya diremos mejor por colocarlos por su orden, son los dos maestros que decididamente rompieron con lo que parecían leyes esenciales del grabado, y grabaron ellos, según su propia manera, más libre, independiente y personal, y es lo curioso que coincidieron a menudo, hallando una manera, resolviendo cada uno a su modo, y siendo a veces este modo tan análogo, que parece el mismo, y se confunden. Ante esta misma aguafuerte, en el trozo antes citado,

de la fusión de la barba con el hábito, hay un rayado y unos toques tan parecidos a otros mil de Rembrandt, que podrían confundirse, no viendo sino ese trozo, los más expertos conocedores del Arte del grabado. Y no creo yo que Goya al llegar a ese detalle en su trabajo fuese a recordar a Rembrandt. Es más bien una coincidencia y no más; pero estimo curioso el reseñarla y dejarla consignada, ya que tantas veces se ha insistido en las relaciones de Rembrandt y Goya grabadores.

Otra obra del mayor interés es *El Agarrotado*: Esta figura, una de las más trágicas e impresionantes del artista, ha sido muy reproducida y ha contribuido grandemente a la fama de Goya en su aspecto de artista terrible, creador de escenas tremendas y macabras. El éxito de este aguafuerte se debe a su asunto y su composición. Sobria, expresiva, siniestra, trágica, sin rarezas ni exageraciones, esta lámina tan sencilla es, en efecto, capital en la obra del artista.

Un agarrotado, rígido en su banquillo fatal, con la expresión que quedó, lívida y como clavada por el collar de hierro a la espiga, sus manos apretando un crucifijo y los pies desnudos violentamente contraidos, se presenta casi de frente cubierto con su hopa y un escapulario colgado sobre su pecho. Un cirio, ardiendo a su derecha, es la sola compañía del agarrotado.

En fuerza de expresión y en Arte impresionante es imposible llegar más allá de donde ha llegado Goya en esta ocasión. Desconocemos en absoluto la fecha de este aguafuerte. Por su concepción, por su espíritu, parece obra muy adelantada y se relaciona con las de su autor producidas dentro del siglo XIX. En cambio, por su estilo, por su manera de estar grabada, nos dice todo lo contrario y habría que colocarla en el año 1780 o poco después, desde luego antes de *Los Caprichos*. Todo hace pensar que es de estos años y que una impresión fuerte, ante la vista de un agarrotado (esto ha sido visto necesariamente), inspiró esta obra en época en que la actividad del artista se dedicaba a otras de orden totalmente distinto, demostrando, sin embargo, que el genio de Goya era el más apto para crear escenas de la mayor intensidad, si bien reservaba su total desarrollo para la época de su madurez.

El dibujo está minuciosamente tratado y apretado en extremo,





PAISAJES.

véase la cabeza, los pies, las manos, todo en fin. No se nota aquí la despreocupación que se halla en grabados posteriores, en que todo lo supeditó el artista al conjunto, a la masa, a la mancha, sino todo lo contrario, se advierte aquí tan sólo la preocupación por la forma y por el detalle. Conforme se avanza en la producción de Goya grabador, se nota que la raya va perdiendo importancia y es la mancha, lograda en general por medias tintas, lo que el artista persigue; en esta ocasión; sin embargo, es todo lo contrario: la raya tiene la mayor importancia, importancia única podríamos decir.

Curiosísimos, y muy poco conocidos son los dos aguafuertes en que se representan Paisajes.

Estas dos obras, han sido denominadas por Lefort y otros escritores *Paisajes fantásticos*. ¿Por qué fantásticos? Nada tienen ni de fantásticos ni de quiméricos. Son dos paisajes totalmente realistas, en que todo lo más que se puede haber fantaseado serán las proporciones, demasiado exageradas tal vez, de las rocas en ellas representadas. No parecen cosa copiada del natural, pero sí deben de haber sido hechas por recuerdo de algo visto. No puedo yo calcular, ni tengo datos para pensar, de dónde puede ser la Naturaleza tan particular que inspiró estas dos obras singulares y excepcionales en la obra de nuestro artista.

En la primera, se representan unos árboles en primer término y una inmensa roca ocupando la derecha; más al fondo, siempre a este lado, hay una eminencia y encima una construcción muy grande. Una llanura bañada por un río ocupa la parte izquierda de la estampa; el horizonte se cierra por este lado por montañas.

Una casita, unas figurillas y una caballería pastando en segundo término, hacen aparecer enorme la roca del primero. Llena el cielo en la parte izquierda una gran nube tratada al aguatinta.

Para precisar la época de estas dos aguafuertes, existe un dato muy curioso, y del que pienso que nadie haya hecho mención. Cada una de ellas está hecha en una plancha de la que se tiraron después algunas pruebas, muy pocas debieron de ser, a juzgar por su rareza; yo tan sólo conozco las de la Biblioteca Nacional. Después, fuera

porque el artista no quisiera hacer más tiradas, o porque sencillamente le hicieran falta cobres, un día, cortó cada una de las planchas en dos, y grabó en las cuatro que resultaron, escenas de *Los Desastres de la Guerra*, y aun se aprecian en dos de ellas los números 22 y 23 de aquella serie. Con posterioridad volvieron a unirse los cobres, para una tirada de los paisajes en los que claro está que no ha podido borrarse la raya que determina la unión de aquéllos. Es cosa inédita y curiosa. Da a conocer esta circunstancia la época de *Los paisajes*, anterior necesariamente a *Los Desastres*, pero poco anterior probablemente, por cuanto al utilizar aquellos cobres, y no otros, parece demostrar que eran los que estaban más a manos en el taller del grabador. La técnica de estos paisajes, magistral, suelta y fogosa, encaja perfectamente en la de *Los Desastres* o la inmediatamente anterior.

DIOS SE LO PAGUE A USTED.—Es una escena dramática y graciosa al mismo tiempo, que representa a un toro escapado, huído, que ha cogido a un ciego popular que iba con su guitarra, y encunándolo lo levanta al aire. El ciego que no se ha dado cuenta perfecta de lo que pasa, piensa sin duda que algún alma caritativa le ha cogido en sus brazos para sacarle de un mal paso, y por su expresión parece agradecer efusivamente la merced. En la prueba que perteneció a la colección Carderera, se lee, escrito de letra de Goya, esta inscripción: «Dios se lo pague a Vd.» No hemos dudado en dar este título al aguafuerte que otros han llamado *El ciego en las astas del toro. El ciego infortunado, etc.*

Las pruebas de tiempo del autor, son sumamente raras. El cobre encontrado por Lefort en Madrid, sirvió a la Gaceta de Bellas Artes para hacer una tirada destinada a aquella publicación.

Este aguafuerte rayada de una manera ligera y espiritual, recuerda mucho la empleada en *Los Desastres de la Guerra*, serie con la que a nuestro juicio, guarda más relación como técnica, que la que puede relacionarla con *La Tauromaquia*, como asunto.

Contrasta con esta obra, una de última época, *El Coloso*, de técnica muy diferente.

GOYA.



DIOS SE LO PAGUE.

Un coloso, un inmenso gigante desnudo, sentado allá en el horizonte, de espaldas, apoyados los brazos sobre sus rodillas, vuelve la cabeza hacia el espectador. En el fondo vese un cielo obscuro en el que brilla tenuemente la luna en uno de sus cuartos. Firmado en la parte inferior izquierda: «Goya».

Lo admirable de esta composición tan singular, es la idea de grandeza, de tamaño. ¡Cuál no serán las dimensiones de aquel colocso que es mayor que todo lo concebible, que nos da la sensación de que llegaría a la luna si se pusiera en pie y cuán acertada es la disposición de este grabado y su perspectiva, todo encaminado a hacer inmenso el coloso, pues —mucho más cerca que él— paisaje, lomas, pueblos, todo en su término y en su tamaño, son insignificantes al lado de la figura que está, no obstante más lejos que ellos! No es concebible dar más acertada y originalmente la idea de grandeza en Arte plástica, que la que ideó Goya al crear esta obra, verdadera maravilla de ingenio y de imaginación.

El procedimiento empleado para realizarla es una especie de grabado al humo, llamado así por el aspecto que presenta de cosa ahumada, pues el humo para nada interviene en esta clase de grabado. Consistió, al parecer aquí, en ennegrecer previamente la plancha de cobre, por un procedimiento mecánico o un mordido químico, hasta producir un resultado capaz de obtener con él una prueba totalmente negra. En ese estado el cobre, fué el artista sacando los claros, matizando y modelando, hasta llegar en ciertos puntos casi al blanco puro. En esta obra de Goya (que creo es la única que realizó por semejante procedimiento) se ven algunas, pocas líneas, de rayado en el terreno. Es curioso observar que aun cuando el artista usase por vez primera este procedimiento, consiguió un gran resultado, demostrando un dominio de técnica del grabado en general, realmente notabilísimo.

Puede afirmarse que esta obra es muy adelantada en la del artista, posterior a la invasión francesa y contemporánea probablemente de los años en que el viejo Goya decoró la Quinta del Sordo.

No creo que quiera representar la Humanidad, esperando la aurora de un nuevo día, como pensó Carderera. Mucho menos que represente a Napoleón. No comprendo tampoco el por qué von Loga

lo llama Prometeo. Es a mi juicio tan sólo una idea visionaria en que se ha querido y se ha logrado por el artista la expresión de tamaño y grandeza de modo admirable.

Existen de esta obra tres solas pruebas: una la que fué de Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional; otra que fué de Lefort, hoy en el Gabinete de Estampas de París, y la tercera que fué de D. Cristóbal Ferriz, hoy en el Gabinete de Estampas de Berlín. Y decía que estas tres pruebas son las tres que sólo existen, por cuanto al dorso de la segunda citada se lee, escrito con lápiz: «Por Goya despues de tiradas 3 pruebas se rompio la plancha.»

Hagamos ahora antes de terminar algunas observaciones de Goya como litógrafo.

El procedimiento de la litografía, fácil en su manejo y muy libre en su ejecución, era a propósito para que Goya luciese sus cualidades excepcionales de dibujante y así vemos que fué adoptado por él, tan pronto como le fué conocido, si bien esto no acaeció hasta su vejez, cuando el artista contaba ya setenta y tres años. Este procedimiento de estampación artístico, que tuvo gran desarrollo y aceptación en el siglo XIX, se inventó poco tiempo antes en Munich, por Aloys Senefelder. Modificado después por un francés, Frédéric André, no alcanzó realmente forma definitiva hasta que Godofredo Engelmann, lo perfeccionó notablemente y le dió el valor de un procedimiento nuevo de Arte. Engelmann se instaló en París, donde fundó el primer establecimiento litográfico, el año de 1816; Goya fechó su primera litografía en Madrid, tres años después, en 1819. Se ve que el artista español, como hemos dicho, lo empleó tan pronto como le fué conocido y que con sus setenta y tres años estaba siempre al tanto de las innovaciones y dispuesto a admitir todos los procedimientos que le sirvieran para multiplicar sus creaciones.

No es posible hacer clasificación de la obra litográfica de Goya. Además sería innecesario, pues toda se debe a la misma época del artista, la última, la de su vejez, la que comprende de 1819 a 1828, fecha de su muerte. El que unas litografías, estén ejecutadas en Madrid y otras en Burdeos, nada quiere decir para formar con ellas dos grupos, tan sólo, atendiendo a esta circunstancia. Además, hay varias que no se sabe donde están hechas, y para mayor confusión,

la mayoría de las ejecutadas en Burdeos son de asuntos españoles, como recuerdo sin duda de la patria y de los buenos tiempos del viejo artista.

Las litografías de Goya no se parecen a sus grabados al aguafuerte. Al cambiar de procedimiento cambió de manera. Consideró la litografía como debe considerarse, como un dibujo, y resolvió sus obras de este género como sus dibujos, con los que guardan estrecha relación. Al dibujar en la piedra no se preocupó de que aquéllo iba después a ser sometido al entintado y a la tirada, y dibujó como lo hubiera hecho en papel, sin atenerse a la rigidez de la piedra. Rascó después corrigiendo perfiles y lo que le pareció bien, sin preocuparse tampoco de que quedara (como quedó a menudo) la huella de la corrección; otras veces se sirvió del rascador para lograr transparencias. Todo esto da a sus litografías un aspecto incorrecto y descuidado, es cierto, pero en cambio las dota de una espontaneidad y un vigor extraordinarios. Logró negros muy puros e intensos; hoy —que tanto se esfuerzan los litógrafos en obtener en su Arte la fresca intensidad de las masas negras, asi como igualmente la pureza de as líneas negras, intensas, sin empaste alguno, sin que se corran en fin—, admira ver esos negros de las litografías de Goya, logrados con medianos elementos, pero con espíritu y decisión maravillosos.

Colocaba Goya la piedra en caballete a modo de lienzo y sobre ella dibujaba manejando los lápices como pinceles. La colocación de la piedra le permitía alejarse y acercarse a su obra, pudiendo así juzgar del efecto de su trabajo. Así y no de otro modo debieron de ser realizadas gran parte de estas obras que, como en la mayoría de los grabados de Goya, todo está supeditado a la mancha general en su conjunto, y al movimiento y expresión de los personajes, en su detalle.

Las primeras litografías del artista no están ejecutadas con lápiz sino con pluma o con pincel mojado en tinta. Sirva de muestra esta pareja amorosa.

Un hombre y una mujer (ésta de espaldas) sentados en tierra, parecen entregados a un coloquio amoroso bastante expresivo. El aspecto de él de viejo militar, hizo que Lefort titulase esta litografía *Le soudard*, y Viñaza *El veterano*.

La valentía y decisión de esos rasgos son cosa singular.

No conocemos más prueba que la de la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

Como muestra de las primeras litografías realizadas por Goya, con lápiz litográfico, puede citarse *El Sueño*.

Una hermosa mujer descansa al parecer dormida en tierra, apoyando su cabeza en las rodillas de una vieja que está sentada. Tres mujeres se aproximan de rodillas a la dormida y la contemplan. En el fondo otra mujer se oculta el rostro con un manto.

El Sueño se ha llamado esta composición y no tenemos datos terminantes para bautizarla de otro modo, si bien nos parece que a esta hermosa mujer le ha pasado algo más grave que lo que representaría al estar durmiendo, a juzgar por la expresión de las otras mujeres que la rodean.

Está vista en el natural, aunque no copiada directamente, muy expresiva y que demuestra un precioso dibujo y un dominio perfecto del arte litográfico.

El vito.—Una española rodeada de gente que ríe, aplaude, y uno toca la guitarra y otro la pandereta, danza el animado y vivo baile andaluz, que se acompaña con música en compás de tres por ocho, llamado el vito. Firmado en la parte baja: «Goya.»

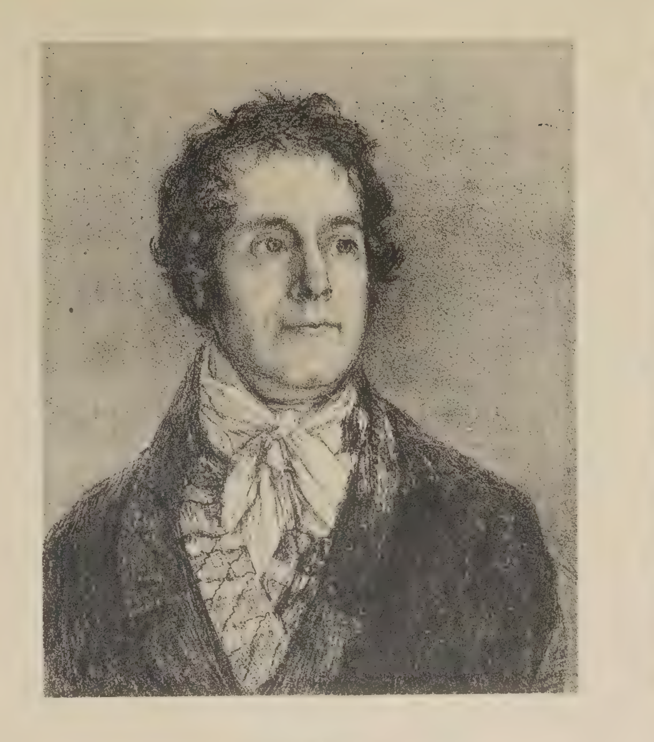
Esta litografía al lápiz, semejante a la anterior, es obra acertada, vigorosa, llena de carácter y que sin duda fué un recuerdo que hizo el viejo pintor de las escenas de su tierra. Fué realizada en Burdeos el año de 1825.

Se citan dos pruebas de esta litografía, una en la colección Lefort y otra en la antigua de Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional.

Matheron citó—y Lefort lo recuerda—, una litografía de Goya que, sin describirla, la titula *Los Bohemios*. Parece probable que fuera esta misma composición, y no otra, que de ser así, desconoceríamos en absoluto.

Como obra de especial interés y muy desconocida, citamos el Retrato de Gaulón.

Al impresor Gaulón, de Burdeos, se le representa de busto, casi de frente, ligeramente vuelto y mirando a la derecha. Es su cabeza



GAULON, PADRE.

GAULON, HIJO.

simpática, acusa escasamente unos cincuenta años, lleva un gran corbatín claro, chaleco de los que llamamos hoy de fantasía y unas solapas muy abiertas, con cuello que monta mucho por la parte de la espalda y que, consiguientemente, hace los hombros muy caídos. Por tradición sabemos que este hombre es Gaulón, el impresor litógrafo que editara las cuatro composiciones de toros en Burdeos, el año 1825. Firmado en el ángulo inferior izquierdo «Goya».

Es este retrato una obra admirable como tal, y además una de las más bellas e interesantes litografías que produjera Goya. Matheron supone que está hecho sobre un fondo negro, del que ha ido destacando el autor claros con el rascador y que no tienen ningún retoque. No me parece exacta tal afirmación. Es esta obra muy trabajada, llena de finezas de ejecución (obsérvense las líneas finísimas que caracterizan los ojos, nariz y boca), y en la que en general se ha perseguido, y en particular en la cabeza, unas graduaciones de grises que más parece que se han logrado partiendo del blanco, o de un claro pronunciado, hacia los obscuros y el negro, que no viceversa. Muestra claramente este retrato estar hecho del natural; la verdad y vida que ostentan no se consiguen de memoria ni de recuerdo. Su fecha será la de 1825, aproximadamente, puesto que tenemos el dato de que ese es el año de las relaciones entre Goya y Gaulón.

Las pruebas de esta litografía deben ser rarísimas; yo tan sólo sé de dos: una de ellas en la Biblioteca Nacional, de París, procedente de la colección E. Delacroix.

RETRATO DE GAULÓN, HIJO.—Menos excelente que el retrato de su padre, es el retrato en litografía que Goya hiciera por la misma época de Gaulón, hijo. Es este un joven que no habrá aun cumplido los veinte años y que se le representa de busto, con corbatín, levita de cuello alto, de frente y mirando a la derecha.

La técnica de esta obra—que, como la anterior también indiscutiblemente está hecha ante el modelo, tal es la vida y la verdad que ostenta—, es menos fina y cuidada, más libre que la del retrato de Gaulón, padre.

No se que exista de ella más prueba que una en el Museo Británico, de Londres, procedente de la colección Burty.

Las mejores fotografías de Goya datan de estos años de Burdeos, los últimos de su vida. Las cuatro composiciones de escenas de toros, litografiadas en casa de Gaulón precisamente, el año 1825, son su obra maestra en este respecto. Su asunto es recuerdo de tiempos pasados del autor, episodios de las corridas de toros españolas. Están tratadas de manera muy amplia, manejando el lápiz craso sobre la piedra, cual hubiera manejado pinceles o brochas sobre el lienzo. El movimiento y la expresión caracterizan estas litografías en las que no se sabe que admirar más, si la expresión de cada personaje o el movimiento y palpitaciones que se adivinan en los grupos y en la multitud del público que compone los fondos, y todo tratado con despreocupación del procedimiento, con una libertad única, hermosísimas de mancha, claro obscuro, naturalidad y una concepción tan moderna que no se observa en ninguna de las litografías de la época.

Una de ellas que llamo *Bravo toro*, por llamarla de alguna manera, pues Goya no la tituló, representa, a un picador a la derecha, en tierra y protegiéndose tras de su caballo caído; pica furiosamente a un toro que pisa el caballo y que ha cogido y lleva ensartado en su cuerno izquierdo, a un torero que parece ya muerto. Otro torero detrás y un picador a caballo, que pica también al toro con objeto de ver si suelta su presa, componen el grupo principal.

Al fondo, al lado de la barrera, un grupo de gentes, un picador herido, en tierra y su caballo al lado.

Es la más suelta de técnica de las cuatro que componen la serie. Es ésta, aun más que las otras, obra sintética en la que se ha procedido por grandes masas y en la que los trazos vigorosos, los reforzados de las sombras o los claros, obtenidos a menudo con rascador, completan el conjunto de la mancha de esta obra magistral. Las figuras del fondo, el público, realizado como todo por masas, da, no obstante carecer de detalles, la sensación de la multitud y del movimiento. En el grupo principal del primer término, donde está el toro acometiendo, hay mayores acentuaciones y se aprecia que se ha buscado la expresión, admirablemente lograda, de cada personaje y sus actitudes en tan difícil trance, formando todo ello un grupo admirable como composición, como sentimiento y como drama.





ESCENAS DE TOROS.





ESCENAS DE TOROS

En todas estas obras que hemos visto, lo más notable es su monumentalidad. Todas son pequeñas, su tamaño no pasa de un reducido número de centímetros, pero resisten la ampliación y aun podríamos decir que ganan con ella, tal es la grandeza de su concepción y de sus rasgos.

INDICES

INDICE GENERAL

	Páginas.
Dedicatoria	V
Prólogo	VII
Introducción	1
Bibliografía	9

Conferencias de los «Pintores de Felipe II».

Primera conferencia	17
Segunda conferencia	47
Tercera conferencia	71

Conferencia sobre el «Greco»

Conferencia única	107

Conferencias de los «Pintores de Carlos II».

Primera conferencia	131
Segunda conferencia	163
Tercera conferencia	187

Conferencia de «Las Majas de Goya».

Conferencia única	227

Conferencias de «Goya, pintor de retratos».

Páginas.

Primera conferencia.................................. 251
Segunda conferencia 283
Tercera conferencia 307

Conferencia de «Goya, composiciones, figuras y grabados».

Conferencia única.................................. 341

INDICE DE REPRODUCCIONES

Conferencia de los «Pintores de Felipe II».

PRIMERA CONFERENCIA

Páginas.

D. Luis de Castellá de Vilanova.—Juan de Juanes........ 25
«La Virgen del Pajarito».—Morales 29
«La Virgen acariciando a su Divino Hijo».—Morales 30
«El Señor atado a la columna y la contrición de San Pedro».—Morales.................................... 31
Carlos V.—Tiziano. (Museo del Prado) 39
Carlos V.—Tiziano. (Museo de Munich)................ 40
Príncipe Felipe.—(Autor desconocido). Inglaterra. (Colección Lord Spencer)................................... 43
Príncipe Felipe.—(Autor desconocido). Londres. (Galería Real).. 43
«La Gloria».—Tiziano 44
Felipe II.—Tiziano. (Munich) 44
Felipe II.—Tiziano. (Museo del Prado) 45

SEGUNDA CONFERENCIA

María Tudor.—Moro 51
«La Danae».—Tiziano 53
«Venus y Adonis».—Tiziano 54
Alejandro Farnesio.—Moro 57

Páginas.

Felipe II.—Moro 57
Príncipe D. Carlos.—Sánchez Coello. (Museo del Prado) .. 61
Príncipe D. Carlos.—Sánchez Coello. (Viena) 63
Isabel Clara Eugenia.—Sánchez Coello. 66
Infanta Doña Catalina Micaela.—Sánchez Coello 66
Dama desconocida.—Sánchez Coello. 66
Partida de defunción de Sánchez Coello 69

TERCERA CONFERENCIA

El Padre Sigüenza.—Sánchez Coello. 79
«El bautismo de Cristo».—Fernández Navarrete 83
«El martirio de Santiago el Mayor».—Fernández Navarrete. 83
«La Anunciación».—Cambiaso 85
«Los desposorios de la Virgen».—Tibaldi 86
Techo de la Biblioteca del Escorial.—Carducci y Tibaldi... 86
«La Religión socorrida por España».—Tiziano 90
«Felipe II ofreciendo la Victoria a su Hijo».—Tiziano.... 91
Auto-retrato.—Tiziano 92
«Los desposorios de Santa Catalina».—Sánchez Coello.... 97
Isabel de Valois.—Pantoja 100
Felipe II.—(Museo del Prado).—Pantoja 100
Felipe III.—Pantoja. 101
Margarita de Austria.—Pantoja. 101
¿Doña Margarita de Austria?—Pantoja 101
Felipe II.—Pantoja. (Escorial) 102

Conferencia sobre el «Greco».

«La Asunción». 111
«El expolio». 112
San Mauricio 112
«Entierro del Conde Orgaz». 115
«La Dama del armiño». 117
El Cardenal Niño de Guevara. 119

Páginas

«Trinitario Calzado» ... 119
Julián Romero ... 120
«San Jerónimo» ... 121
Tres retratos (cabezas de hombres) ... 121
«El caballero de la mano al pecho» ... 121
Un pintor ... 122
Auto-retrato ... 122
«El sueño de Felipe II» ... 123
«Cristo echando a los mercaderes del Templo» ... 124

Conferencias de los «Pintores de Carlos II».

PRIMERA CONFERENCIA

«La rendición de Breda».—Velázquez ... 136
Pulido Pareja.—Mazo ... 140
Pulido Pareja.—Velázquez ... 144
Duque de Olivares.—Velázquez ... 145
Duque de Olivares.—Mazo ... 145
Príncipe Baltasar Carlos.—Mazo. (Budapest) ... 147
Príncipe Baltasar Carlos.—Mazo. (El Haya) ... 147
Príncipe Baltasar Carlos.—Mazo. (Museo del Prado) ... 147
Infanta María Teresa de Austria.—Mazo ... 148
Margarita de Austria.—Mazo ... 148
«La familia del artista».—Mazo ... 150
«La Dama del abanico».—Velázquez ... 153
«La Dama de la mantilla».—Mazo ... 153
«Visita de Zaragoza».—Mazo ... 154
«La fuente de los tritones».—Mazo ... 155
«Escenas campestres».—Mazo ... 156
«Llegada de unos mendigos».—Mazo ... 156
«Reunión de trece personajes».—Mazo ... 156
«La caza del ciervo».—Mazo ... 157

SEGUNDA CONFERENCIA

La Magdalena.—Carreño ... 170

Páginas.

Santo Domingo.—Carreño 172
«Fundación de la Orden de la Santísima Trinidad».—Carreño. 173
Carlos II.—Carreño. (New-York).......... 176
Carlos II.—Carreño. (Berlín). 177
Carlos II.—Carreño. (Viena). 178
Carlos II.—Carreño. (Toledo) 178
Mariana de Austria.—Carreño. (Bilbao).......... 179
Mariana de Austria.—Carreño. (Viena) 179
Mariana de Austria.—Carreño. (Munich).......... 179
Embajador moscovita.—Carreño 181
Duque de Pastrana.—Carreño 181
Marquesa de Santa Cruz.—Carreño 182
Personaje desconocido.—Carreño 183
¿El Nuncio Milini?—Carreño. 183

TERCERA CONFERENCIA

«El sueño de la Vida».—Pereda.......... 193
«El Marqués de Spínola, recibiendo las llaves de Juliers». Leonardo 194
«La vida de San Isidro».—José Leonardo 194
«San Benito diciendo Misa».—Juan Rizi 195
Un monje.—Rizi Juan. 195
«Auto de Fe».—Francisco Rizi 197
La Asunción.—Cerezo. 201
La Magdalena.—Cerezo 202
Asunto místico.—Cabezalero 203
Extasis de la Magdalena.—Antolínez José 206
La Inmaculada Concepción.—Antolínez José. (Madrid). ... 206
Sacra Familia.—Escalante. 206
Una Concepción.—Escalante. (Budapest).......... 207
Una Concepción.—Juan de Toledo o Juan Montero Rojas. 207
Sueño de San José.—Juan Montero Rojas 207
«Apoteosis de San Agustín».—Claudio Coello.......... 211

Páginas.

Asunto místico.—Claudio Coello 211
Virgen con el Niño.—Claudio Coello 212
Una Concepción.—Claudio Coello. (Madrid) 213
San Pablo de Alcántara.—Madrid 213
Carlos II.—Claudio Coello 213
«Sagrada Forma».—Claudio Coello 214
Juan de Alarcón.—Claudio Coello 216
La Gloria.—Lucas Giordano (techo Escorial) 223

Conferencia de «Las Majas de Goya».

«La merienda» 232
«El pelele» 233
«Un paseo en Andalucía» 233
«La gallina ciega» 234
San Antonio de la Florida 235
La Reina María Luisa.—(Palacio Real) 239
La Duquesa de Alba 241
Marquesa de las Mercedes 243
Rita Molina 244
«Las majas al balcón» 245
«La Maja vestida» 245
«La Maja desnuda» 249

Conferencias de «Goya, pintor de retratos».

PRIMERA CONFERENCIA

Auto-retrato 262
Carlos III 263
Conde de Florida Blanca 265
José Toro Zembrano 267
Marqués de Tolosa 267
Conde de Altamira 267
Conde de Cabarrús 267

Páginas.

Ventura Rodríguez 269
Auto-retrato (Madrid-Villagonzalo)...................... 269
Retrato de Manuel Cantín 271
Carlos IV.—(Museo del Prado)......................... 271
La Reina María Luisa.—(Museo de Arte Moderno. Madrid). 273
Inocencio X 273
Duques de Osuna 275
Marquesa de Pontejos 276
Moratín 277
Sebastián Martínez 278
Teresa Arias de Enríquez 278
La Tirana 279
Marquesa de Solana 280
Bayeu.. 281
El hombre gris....................................... 282

SEGUNDA CONFERENCIA

Marquesa de Lazán.................................. 285
La librera de la calle de Carretas..................... 286
Meléndez Valdés..................................... 286
El General Urrutia 288
Guillemardet 289
Manuel Lapeña....................................... 289
La Reina María Luisa (a caballo).—(Museo del Prado)..... 290
Carlos IV.—(Museo del Prado)......................... 290
Infanta María Luisa 291
Godoy... 292
La Condesa de Chinchón............................... 293
Mariano (nieto de Goya) 295
Mariano (nieto de Goya) 295
Pepito Corte 296
El Conde de Fernán-Núñez............................. 296
Marqués de San Adrián................................ 299
Marquesa de Santa Cruz 299

Páginas.

Condesa de Haro. 299
María Leonor Valdés 300
María Vicente Barroso 300
Doña Antonia de Zárate 300
Mocarte 301
Tadeo Bravo Rivero. 301
Marqués de Caballero. 301
Maiquez 302
Jovellanos 303

TERCERA CONFERENCIA

«Alegoría de la Villa de Madrid». 311
Antonio Llorente 314
Nicolás Guyé 315
Su sobrino. 316
Duque de Wellington 317
Juan Martín, «El Empecinado» 318
La esposa de Goya. 320
Duque de San Carlos 321
Auto-retrato de Goya.—(Academia de San Fernando). . . . 321
La Comunión de San José 324
Tiburcio Pérez 327
Goya y Arrieta 327
Ramón Satue 328
Joaquín María Ferrer. 331
Moratín y Silvela. 332
Goya, por V. López 334
Juan Muguiro. 335

Conferencia de Goya. «Composiciones, figuras y retratos».

San Bernardino de Sena 346
Duque de Alba 352
Marquesa de Villafranca 352

Páginas.

«La familia de Carlos IV» 353
«Episodios de la invasión francesa en 1808» 358
«Los fusilamientos del 3 de Mayo de 1808» 360
«Hospital de Pestíferos» 364
«Saturno, devorando a sus hijos» 365
«Una aguadora» 366
«El amolador» 366
«Los forjadores» 367
«La lechera» 369

Caprichos.

«El sí pronuncian» 373
«No hay quien nos desate» 373
«Por qué fué sensible» 374
«El amor y la muerte» 374
«Que se le llevaron» 374
«Si quebró el cántaro» 377
«¿De qué mal morirá?» 377
Sin título 378

Disparates.

«Disparate de miedo» 383
Sin título («aviación») 383

Obras sueltas.

«San Francisco de Paula» 385
«El agarrotado» 386
«Dos paisajes» 387
«Dios os lo pague» 388

Litografías.

	Páginas.
«El veterano»	391
«El sueño»	392
«Retrato de Gaulon»	392
«Retrato de Gaulon» (hijo)	393
«Escenas de toros» (cuatro asuntos)	394

NOTA GENERAL

El Sr. Beruete escribió veintitrés conferencias, según consta en la Bibliografía de sus obras, inserta en la primera parte de este libro.

De estas conferencias, sólo doce van completas; el resto, por ser de temas semejantes, no se publican en su totalidad, sino únicamente se incluye de ellas la nota, afirmación u obra que tenga alguna novedad, en las que se dan a conocer en este trabajo y en el lugar que corresponde con relación a su orden histórico.

«La paleta de Velázquez» no se publica, por haberse hecho en un folleto aparte, a raíz de la muerte del Sr. Beruete. «Valdés Leal», por haber sido destruída por su autor, al escribir el libro sobre este artista, razón por lo que no figura tampoco esta conferencia en la Bibliografía, por considerarla con el libro como una sola obra.

ADVERTENCIAS

Los «Primitivos Españoles.—Historia de la Pintura Española hasta mediados del siglo XVI», obra premiada en el Ateneo Científico y Literario de Madrid en 22 Enero 1910, fué recogida por su autor para completarla, razón por lo que no figura en la relación Bibliográfica de las obras terminadas del Señor Beruete. En el cuadro de Leonardo, «El Marqués de Spínola recibiendo las llaves de Juliers», se dice en el texto que es Breda el lugar de la composición por considerarse así durante algún tiempo, hasta que el Señor Tormo demostró era Juliers. En la fototipia se ha hecho la modificación correspondiente; no así en el texto, por respetar la opinión del Señor Beruete en este asunto.

ESTA OBRA SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN MADRID EL DÍA 19 DE NOVIEMBRE 1924, EN EL ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE BLASS, S. A., Y LAS FOTOTIPIAS FUERON HECHAS EN LA CASA HAUSSER Y MENET.

LA ENCUADERNACIÓN DE LOS EJEMPLARES DESTINADOS A LA CASA REAL, FUÉ ENCOMENDADA AL REPUTADO ARTISTA DON LUIS QUINTANILLA


07-21 STD ECO
032919 996824
www.colibrisystem.com


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 064539395